Coperta și viziunea grafică:
Doina DUMITRESCU

*Coordonatorul colecției «**Impasuri și semne**»:*
Christos YANNARAS

Apariția acestei ediții a fost sprijinită de
BANCA ROMÂNĂ PENTRU DEZVOLTARE
GROUPE SOCIÉTÉ GÉNÉRALE
și de
MINISTERUL CULTURII

Editura Anastasia mulțumește D-lui Alexandru Niță pentru sprijinul acordat apariției acestei ediții.

EDITOR: SORIN DUMITRESCU

Traducerea s-a efectuat după originalele în limba engleză:
ABBOT SUGER ON THE ABBEY CHURCH OF ST.-DENIS AND ITS ART TREASURES
Edited, Translated and Annotated by ERWIN PANOFSKY
second edition, Princeton University Press, 1979;
ERWIN PANOFSKY, *GOTHIC ARCHITECTURE AND SCHOLASTICISM*
Latrobe, The Archabbey Press, 1951

© ANASTASIA 1999
Str. Venerei 13, sector 2, București; Tel./fax 2116745; 2108549
ISBN 973-9374-30-1

ERWIN PANOFSKY

ARHITECTURĂ GOTICĂ ȘI GÂNDIRE SCOLASTICĂ

Traducere și note
de ***Marina VAZACA***

Cu o postfață
de ***Sorin DUMITRESCU***

ANASTASIA
1999
ÎN PRAG DE MILENIU

Corpore, gente brevis,
gemina brevitate coactus,
In brevitate sua noluit esse brevis.

Abatele Suger
de la Saint-Denis

Rar se întâmplă, poate chiar cu totul excepţional, ca un patron al artelor să simtă nevoia de a alcătui o retrospectivă a intenţiilor şi realizărilor sale. Oameni de acţiune, de la cezari la doctori de ţară, au consemnat acele fapte şi experienţe care nu ar fi putut, după părerea lor, să supravieţuiască decât graţie cuvântului scris. Oameni de expresie, la rândul lor, de la scriitori la pictori şi sculptori (o dată ce abilitatea artizanală a fost ridicată la rang de artă în timpul Renaşterii), au făcut apel la autobiografie şi la autoanaliză ori de câte ori s-au temut că numai operele lor, simple produse izolate şi cristalizate ale unui proces continuu de creaţie, nu sunt în stare să transmită posterităţii un mesaj coerent şi viu. Lucrurile nu stau aşa în cazul unui patron al artelor – fie că e vorba de un şef al Bisericii, de un conducător laic, aristocrat sau plutocrat – care, prin prestigiul şi iniţiativa sa, înlesneşte existenţa muncii celorlalţi. Din punctul său de vedere, opera de artă este cea care trebuie să-l preamărească pe mecena, iar nu mecena să preamărească opera de artă. Un Hadrian sau un Maximilian, un Leon X sau un Julius II, un Jean de Berry sau un Lorenzo de Medici au fost cei care au hotărât ce anume voiau, cei ce şi-au ales artiştii, cei ce au participat la elaborarea programelor, au aprobat sau criticat executarea lor şi cei ce au plătit sau nu devizul. Dar au lăsat pe seama anturajului sau a secretarilor grija de a le face inventarele şi pe seama istoriografilor, poeţilor şi umaniştilor grija de a alcătui descrieri, panegirice sau lămuriri.

Au fost necesare o înlănţuire cu totul aparte de împrejurări şi o combinaţie unică de calităţi personale pentru ca să fie posibilă apariţia unor documente ca acelea lăsate de Suger, abate la Saint-Denis, şi pentru ca ele să fie apărate de vicisitudinile timpului*.

**Sugerii Abbatis Sancti Dionysii liber de rebus in administratione sua gestis* („Cartea lui Suger, abate la Saint-Denis, despre lucrurile care s-au făcut în timpul administraţiei sale"); *Libellus alter de consecratione ecclesiae Sancti Dionysii* („Cealaltă cărticică despre sfinţirea bisericii Saint-Denis"); [*Ordinatio A.D. MCXLvel MCLI confirmata*], cunoscut şi sub numele de *Sugerii Constitutiones* („Regulamentul dat în anul 1140 sau 1141"). E. Panofski citează aceste texte după A. Lecoy de la Marche, *Œuvres complètes de Suger*, Paris, 1867. (Precizăm că toate notele de subsol aparţin traducătorului; *n. red.*)

În calitate de şef şi organizator al unei abaţii care întrecea numeroase episcopii prin importanţa ei politică şi prin întinderea pământurilor pe care le deţinea, în calitate de regent al Franţei în timpul celei de-a doua Cruciade, precum şi în calitatea sa de „consilier şi prieten devotat" a doi regi ai Franţei, într-o vreme când Coroana începea să-şi reafirme puterea după o îndelungată perioadă de slăbiciune, Suger (născut în 1081 şi abate la Saint-Denis din 1122 şi până la moartea sa, în 1151) este o figură proeminentă în istoria Franţei; de aceea a şi fost numit părintele monarhiei franceze, care avea să ajungă la apogeu în timpul domniei lui Ludovic al XIV-lea. Combinând iscusinţa unui mare om de afaceri cu un simţ înnăscut al echităţii şi cu o rectitudine (*fidelitas*) personală recunoscute chiar de către cei ce nu-l simpatizau prea mult, conciliant şi potrivnic violenţei, fără a fi nehotărât şi nici lipsit de curaj fizic, neobosit în acţiune, deşi un maestru recunoscut al ştiinţei de a drămui timpul, înzestrat cu geniul detaliului, dar şi capabil de a vedea lucrurile în ansamblu, a pus toate aceste înzestrări contradictorii în slujba a două ambiţii: întărirea puterii Coroanei Franţei şi mărirea abaţiei de la Saint-Denis.

Pentru Suger, nici una din aceste două ambiţii nu o excludea pe cealaltă. Dimpotrivă, i se părea că ele reprezintă aspecte ale unuia şi aceluiaşi ideal, pe care îl credea conform şi cu legea naturală, şi cu voinţa divină. Pentru că era convins de trei adevăruri fundamentale. În primul rând, acela că un rege, şi în special regele Franţei, e un „vicar al lui Dumnezeu", care „poartă în sine chipul lui Dumnezeu pentru a-i da viaţă"; iar acest lucru, departe de a lăsa să se înţeleagă că regele nu poate face nici un rău, presupunea tocmai postulatul că regele nu trebuie să facă nici un rău: „un rege se dezonorează dacă încalcă legea, pentru că regele şi legea – *rex et lex* – sunt receptacule ale aceleiaşi puteri supreme". În al doilea rând, orice rege al Franţei, şi în special stăpânul mult iubit al lui Suger, Ludovic al VI-lea, – care, renunţând la sabia seculară, se încinsese, cu ocazia încoronării sale, în 1108, cu sabia spirituală „întru apărarea Bisericii şi a săracilor" – are dreptul şi datoria sacră de a supune toate forţele susceptibile a alimenta luptele intestine şi care s-ar opune autorităţii sale centrale.

În al treilea rând, abaţia de la Saint-Denis, care adăposteşte moaştele „apostolilor tuturor Galiilor", „singurii apărători, după Dumnezeu, ai întregului regat"[1], simbolizează sau, şi mai mult, întruchipează această unitate centrală şi, în consecinţă, unitatea naţiunii.

Întemeiată de regele Dagobert în cinstea Sfântului Dionisie* şi a legendarilor săi tovarăşi, Sfinţii Rusticus şi Elefterie (numiţi de obicei de Suger „Sfinţii Martiri" sau „Sfinţii noştri Patroni"), Saint-Denis fusese de-a lungul a mai multe secole abaţie „regală". Adăpostea mormintele regilor Franţei printr-un fel de „drept natural"; număra, printre abaţii titulari, pe Carol cel Pleşuv şi pe Hugues Capet, întemeietorul dinastiei domnitoare; mulţi prinţi de sânge fuseseră instruiţi tot la Saint-Denis (la şcoala de la Saint-Denis-de-l'Estrée, tânărul Suger s-a împrietenit cu viitorul Ludovic al VI-lea, iar această prietenie îi va lega toată viaţa). În 1127, Sfântul Bernard aprecia destul de bine situaţia atunci când scria: „Acest loc fusese înnobilat şi ridicat la rang regal din cele mai vechi timpuri; adăpostea justiţia Curţii şi armatele regelui; fără nici o ezitare şi nici o înşelăciune, i se dădea cezarului ce era al cezarului, dar nu cu aceeaşi credinţă I se dădea şi lui Dumnezeu ceea ce era al lui Dumnezeu"**.

---

*Sfântul Dionisie (gr. *Dionusos*, fr. *Denis* sau *Denys*), primul episcop al Parisului. Potrivit lui Grégoire de Tours, Dionisie a fost unul din cei şapte misionari trimişi, în vremea împăratului Decius (249-251), de la Roma în Galia; se pare că Dionisie s-a stabilit la Paris, unde a devenit episcop; se spune că a fost decapitat în timpul lui Valerian, în 258. Un text din secolul al IX-lea atestă că a fost decapitat împreună cu doi tovarăşi ai săi, Rusticus şi Elefterie, pe colina Montmartre. Legenda spune că, după decapitare, Dionisie şi-a purtat capul în mână până în locul unde se crede că se află mormântul lui, la Saint-Denis. Pe acel loc, Dagobert a ridicat în 624 o biserică. Mai târziu, acest episcop martir a fost identificat cu Dionisie Areopagitul.

**Cf. Bernard de Clairvaux (Sfântul), *Opere*, în Migne, *Patr. lat.*, vol. CLXXXII-CLXXXV, scrisoarea LXXXVIII. (*n. a.*) Sfântul Bernard (1090-1153) intră la 22 de ani la mănăstirea de la Cîteaux, centru al unei reforme profunde a ordinului benedictin. Este trimis la Clairvaux spre a întemeia o abaţie, de unde numele sub care este cunoscut. În el s-a întrupat idealul religios al întregii sale epoci, fiind întemeietorul misticii medievale. Ostil raţionalismului şcolii lui Abélard, în 1140 a obţinut, în cadrul consiliului curţii pontificale, condamnarea unor idei care aduceau atingere unităţii creştine.

Suger se afla în fruntea abaţiei de la Saint-Denis de şase ani când abatele de la Clairvaux i-a adresat scrisoarea, adeseori citată, în care îl felicita pe confratele său mai „mundan" pentru reformarea cu succes a abaţiei. Dar această „reformă", departe de a diminua importanţa politică a abaţiei, i-a conferit o independenţă, un prestigiu şi o prosperitate care i-au îngăduit lui Suger să strângă şi să instituţionalizeze legăturile sale tradiţionale cu Coroana. Fie că a fost sau nu vorba de reformă, el a promovat neîncetat interesele abaţiei de la Saint-Denis şi pe cele ale Casei Regale a Franţei cu convingerea, naivă, şi, în cazul său, nu total nejustificată, că acestea erau identice cu interesele naţiunii şi cu voinţa lui Dumnezeu. Consecvenţa sa poate fi asemuită cu cea a unui magnat modern al petrolului sau oţelului care încurajează o legislaţie favorabilă companiei şi băncii lui ca pe ceva benefic pentru bunăstarea ţării şi a omenirii în general. Pentru Suger, prietenii Coroanei au fost şi au rămas „partizanii lui Dumnezeu şi ai abaţiei de la Saint-Denis", după cum un duşman al abaţiei era şi nici nu putea fi decât „un om lipsit de respect atât faţă de regele francilor, cât şi faţă de Regele Universului".

Spirit fundamental conciliant, Suger încerca să-şi atingă scopurile, ori de câte ori era posibil, prin negociere sau aranjamente financiare şi nu prin forţa armelor. Încă de la începutul carierei sale, a lucrat neobosit pentru îmbunătăţirea relaţiilor dintre Coroana Franţei şi Sfântul Scaun, relaţii mai mult decât încordate în timpul domniei lui Filip I, tatăl şi predecesorul lui Ludovic al VI-lea. I se încredinţaseră misiuni speciale la Roma cu mult înaintea ridicării sale la rang de abate; chiar în timpul unei astfel de misiuni a primit vestea alegerii sale. Datorită acţiunilor sale diplomatice abile, relaţiile dintre Coroana Franţei şi Curie au evoluat către o alianţă foarte solidă, care a contribuit nu numai la întărirea poziţiei regelui în interior, dar şi la neutralizarea, în exterior, a duşmanului său celui mai periculos, împăratul Germaniei, Henric al V-lea.

Nici un fel de diplomaţie nu putea împiedica, însă, o serie de conflicte armate între Ludovic şi celălalt mare rival al său, trufaşul şi

strălucitorul Henric I Beauclerc al Angliei. Fiu al lui Wilhelm Cuceritorul, Henric nu se putea obişnui cu ideea de a renunţa la moştenirea sa continentală, ducatul Normandiei, în vreme ce Ludovic, în chip la fel de firesc, se străduia să-l transfere vasalilor săi, conţii de Flandra, nu atât de puternici, dar mai siguri. Suger, care îl admira sincer pe Henric pentru geniul său militar şi administrativ, a reuşit ca prin minune să-i păstreze încrederea şi prietenia personală. Din când în când făcea pe intermediarul între el şi Ludovic al VI-lea; acesta este aspectul în legătură cu care Guillaume de Saint-Denis*, protejatul şi devotatul biograf al lui Suger, mutat la prioratul Saint-Denis-en-Vaux imediat după moartea protectorului său, a găsit una din acele formule fericite datorate uneori mai degrabă afecţiunii unui spirit simplu decât perspicacităţii critice: „Henric, preaputernicul rege al Angliei, nu şi-a făcut oare o glorie din prietenia cu acest om şi nu-i plăcea oare compania lui? Nu l-a ales oare ca mediator pe lângă Ludovic, regele Franţei, şi ca legătură a sa pentru pace?"[4].

Mediator et pacis vinculum: aceste patru cuvinte cuprind aproape tot ce se poate spune despre titlurile lui Suger ca om de stat, atât în privinţa politicii externe, cât şi în privinţa politicii interne. Thibaut al IV-lea (cel Mare) de Blois, nepotul lui Henric I al Angliei, era în general de partea unchiului său. Dar şi cu el Suger s-a aflat în cele mai bune relaţii şi a reuşit în cele din urmă să instaureze o pace durabilă între el şi regele Franţei, acum Ludovic al VII-lea, care îi urmase la tron tatălui său în 1137; fiul lui Thibaut, Henric, avea să devină unul dintre cei mai devotaţi supuşi ai tânărului Ludovic. Atunci când Ludovic, nestăpânit din fire, s-a certat cu Algrin, cancelarul său, tot Suger i-a împăcat. Când Geoffroi de Anjou şi de Normandia, cel de-al doilea soţ al unicei fiice a lui Henric Beauclerc, ameninţă cu războiul, Suger îi abate gândul. Atunci când Ludovic al VII-lea găseşte cele mai bune motive să divorţeze de soţia sa, frumoasa Alienor de Acvi-

Sugerii Vita de Guillaume de Saint-Denis va fi deş citată de autor după A. Lecoy de la Marche, *Œuvres complètes de Suger*, Paris, 1867.

tania, Suger a împiedicat ruptura cât timp a fost în viaţă, astfel că ea nu s-a produs decât în 1152, antrenând dezastruoase consecinţe politice.

Nu întâmplător cele mai mari victorii – două la număr – din viaţa publică a lui Suger au fost obţinute fără vărsare de sânge. Una a fost reprimarea loviturii de stat puse la cale de fratele lui Ludovic al VII-lea, Robert de Dreux, şi pe care Suger, pe atunci regent, în vârstă de şaizeci şi opt de ani, „a strivit-o în numele legii şi cu îndrăzneala unui leu". Cea de-a doua victorie, încă şi mai mare, a fost descurajarea unei încercări de năvălire a împăratului Henric al V-lea al Germaniei. Simţindu-se în siguranţă după Concordatul de la Worms, acesta pregătise un atac puternic, dar a fost silit să bată în retragere în faţa unei „Franţe care îşi unise forţele". Pentru prima oară, toţi vasalii regelui, chiar cei mai înverşunaţi şi mai recalcitranţi dintre ei, au uitat de certuri şi nemulţumiri şi au urmat „chemarea Franţei" (*ajuracio Franciae*): un triumf nu numai al politicii generale a lui Suger, dar şi al funcţiei sale. În timp ce se adunau armatele, pe altarul central al abaţiei erau aşezate moaştele Sfântului Dionisie şi ale tovarăşilor săi, care aveau să fie duse apoi în criptă, „purtate pe umeri de însuşi regele". Călugării au făcut slujbe zi şi noapte. Iar Ludovic al VI-lea a primit din mâinile lui Suger stindardul cunoscut sub numele de „Oriflamme", ce avea să rămână simbolul unităţii naţionale vreme de aproape trei secole; el „a poftit întreaga Franţă să-l urmeze" şi totodată l-a proclamat pe regele Franţei vasal al abaţiei Saint-Denis; pentru că acel „Oriflamme" era, de fapt, stindardul domeniului Vexin, un fief al regelui pe pământurile abaţiei[1].

Singura ocazie în care Suger a recomandat şi chiar a insistat să se folosească forţa împotriva alor săi a fost atunci când nişte „rebeli" au năzuit a încălca ceea ce Ludovic al VI-lea promisese că va pune sub protecţia sa: drepturile Bisericii şi ale săracilor. Suger putea să se arate plin de veneraţie faţă de Henric Beauclerc şi de respect dezabuzat faţă de Thibaut de Blois, amândoi opunându-se regelui aproape de la egal la egal; dar avea o ură şi un dispreţ de nestăpânit pentru „şerpi" şi „fiare sălbatice" ca Thomas de Marle, Bouchart de Montmorency, Milon de Bray, Mathieu de Beaumont sau Hugues du Puiset (majori-

tatea membri ai micii nobilimi, adevărați tirani locali sau regionali, care își atacau vecinii, pustiau orașele, îi oprimau pe țărani și puneau mâna pe proprietățile ecleziastice, chiar și pe cele de la Saint-Denis). Suger a recomandat și a sprijinit instituirea celor mai radicale măsuri împotriva unor astfel de fapte, favorizându-i pe cei asupriți nu numai din rațiuni justițiare și umanitare (deși era drept din fire), dar și pentru că era destul de inteligent pentru a-și da seama că un negustor falit nu-și mai putea plăti taxele, iar un fermier sau un cultivator de viță-de-vie supus jafului permanent era împins, în cele din urmă, să-și părăsească pământurile și viile. Când Ludovic al VII-lea s-a întors din Țara Sfântă, Suger a fost în măsură să-i înapoieze o țară pacificată și unită, așa cum fusese odinioară, și, în chip și mai miraculos, o vistierie plină. De atunci, scrie Guillaume, „poporul și prințul l-au numit Părinte al Patriei"; și, referindu-se în special la pierderea Aquitaniei în urma divorțului lui Ludovic al VII-lea: „Nu mult după ce ne-a fost luat dintre noi, sceptrul regatului a suferit mare pagubă din cauza lipsei lui".

Ceea ce Suger a putut înfăptui numai parțial în contextul general al regatului a realizat în schimb deplin în microuniversul abației. Chiar de ar fi să mai temperăm vehemența Sfântului Bernard, care compara abația – încă nereformată – de la Saint-Denis cu „un atelier al lui Vulcan" sau cu o „sinagogă a Satanei", chiar dacă nu am lua de bune invectivele bietului Abélard, care pomenește de „obscenitățile intolerabile" din abație, numindu-l pe Adam, predecesorul lui Suger, „un om ale cărui obiceiuri erau cu atât mai corupte și a cărui infamie era cu atât mai vestită cu cât le era superior celorlalți prin rangul său de episcop", tot nu putem să nu observăm că, înainte de venirea lui Suger, condițiile de la Saint-Denis erau departe de a fi satisfăcătoare. Suger însuși se dovedește plin de tact reținut în a-l acuza pe Adam, „părintele său spiritual și adoptiv". Dar pomenește de crăpăturile adânci din ziduri, de coloanele avariate și de „turnurile care stau să cadă", de candele și alte podoabe gata să se prăpădească din lipsă de grijă: fildeșuri prețioase „fărâmându-se prin lăzile tezaurului", vase de altar amanetate sau pierdute pentru totdeauna; de obligații neîn-

deplinite față de prinți binefăcători; de zeciuieli plătite laicilor; de pământuri de hotar fie rămase necultivate, fie părăsite de arendași din cauza asupririi din partea seniorilor și baronilor învecinați; și, mai rău decât orice, de veșnice neînțelegeri cu avocații (*advocati*), deținători ai dreptului ereditar asupra unor venituri de pe urma domeniilor abației, în schimbul protecției împotriva dușmanilor din afară (*advocationes*), dar care erau adeseori neînstare sau nici nu voiau să îndeplinească această misiune, sau care, cel mai frecvent, cereau tot felul de taxe suplimentare.

Cu mult înainte ca Suger să devină capul abației de la Saint-Denis, a avut parte de o experiență directă a acestor condiții nefericite. După ce a îndeplinit funcția de staret (*praepositus*) la Berneval-le-Grand din Normandia, unde a avut ocazia să se familiarizeze cu inovațiile administrative ale lui Henric Beauclerc și să fie copleșit de ele, a fost transferat în aceeași calitate, la vârsta de 28 de ani, la Toury-en-Beauce, una din cele mai de seamă posesiuni ale abației, nu departe de Chartres. Dar a găsit-o pustie: ocolită de pelerini și de negustori, aproape total abandonată de arendași din pricina persecuțiilor venite din partea lui Hugues du Puiset, „oaia neagră" a lui Suger: „Cei care rămăseseră abia mai puteau trăi sub apăsarea unei asupriri așa infame". După ce s-a asigurat de suportul moral al episcopilor de Chartres și Orléans și de ajutorul material al preoților locali și al enoriașilor, a cerut protecție chiar de la rege și s-a luptat cu mare vitejie, obținând victorii mai mari sau mai mici, până când castelul lui Le Puiset a fost cucerit, după ultima serie de trei asedii în decurs de doi ani, și distrus, sau cel puțin scos din funcțiune, în 1112. Trufașul Hugues a reușit să-și mai mențină încă vreo zece sau cincisprezece ani posesiunile, iar apoi a dispărut, plecând probabil în Țara Sfântă. Suger a început totuși să se ocupe de domeniul de la Toury, scoțându-l din „sărăcie" și redându-i „prosperitatea", iar îndată ce a fost ales abate, a reușit să-i restabilească definitiv situația. A construit case trainice, cu posibilități de apărare, a îngrădit tot locul, a ridicat o fortăreață solidă și un turn nou deasupra intrării; l-a arestat pe administratorul lui Hugues, când acesta „i-a ieșit în cale cu un corp de armată, încer-

când să se răzbune pentru nenorocirile trecute"; apoi a rezolvat problema acelei *advocatio* într-un fel foarte personal. S-a dovedit că *advocatio* îi revenise prin moştenire unei fete – nepoata unui oarecare Adam de Pithiviers –, fapt care ar fi putut pricinui multe neajunsuri dacă ea nu s-ar fi măritat cu cine trebuia. Aşa că Suger s-a ocupat de aranjarea unei căsătorii, dând-o pe „fată împreună cu *advocatio* ce îi revenea" unui tânăr cumsecade din anturajul lui; le-a pus la dispoziţie şi o sută de livre, ce aveau să fie împărţite între tinerii căsătoriţi şi părinţii lor, aparent nu prea bogaţi, pentru ca toţi să fie mulţumiţi: tânăra domnişoară avea o zestre şi un soţ; tânărul domn avea o nevastă şi un venit modest, dar sigur; părinţii beneficiau de o parte din cele o sută de livre dăruite de Suger; „frământările din regiune au fost potolite", „locuitorii n-au mai fost oropsiţi de obişnuitele necazuri", iar venitul anual pe care abaţia îl obţinea de la Toury s-a ridicat de la douăzeci la optzeci de livre.

E de ajuns povestea acestui domeniu pentru a caracteriza metoda administrativă a lui Suger. Atunci când era necesară forţa, o folosea din plin, fără a se teme pentru propria viaţă; el povesteşte de multe alte cazuri când a trebuit să recurgă la arme, „în primii ani ai funcţiei sale". Dar, dacă i-ar fi fost cu putinţă, ar fi rezolvat toate problemele cam în acelaşi fel în care a rezolvat-o pe cea cu nepoata lui Adam Pithiviers şi credem că părerea de rău exprimată în relatările sale nu e numai pură ipocrizie profesională, deşi nici aceasta nu e de neglijat.

În afară de faptul că a izbutit să obţină numeroase privilegii din partea regelui (cel mai important fiind extinderea jurisdicţiei locale a abaţiei şi concesionarea beneficiului din organizarea marelui târg anual cunoscut sub numele de *Foire du Lendit*), că a reuşit să atragă donaţii de tot felul şi chiar beneficii personale, Suger se pricepea ca nimeni altul să descopere titluri funciare şi drepturi feudale de mult uitate. „Pe când eram tânăr şi supus – spune el –, căutam prin dulapuri şi răsfoiam documentele posesiunilor noastre şi consultam cartele imunităţilor pentru a preveni necinstea multor calomniatori". Nu a ezitat să se folosească de aceste drepturi chiar în numele Sfinţilor Martiri şi,

se pare că, în general, a făcut aceasta „fără rea-credinţă" (*non aliquo malo ingenio*), cu o singură excepţie – izgonirea călugăriţelor din mănăstirea de la Argenteuil. Izgonirea a fost cerută nu numai pe temeiuri legale, ci şi morale (ceea ce aruncă o umbră de îndoială asupra valabilităţii celor dintâi) şi s-a crezut chiar că Suger a fost influenţat de faptul că Héloïse*, iubita lui Abélard, era stareţă la Argenteuil. Sigur este însă că pretenţiile formulate de Saint-Denis au fost susţinute de un sinod din care făcea parte un apărător integru al drepturilor lui Abélard, Geoffroi de Lèves, episcop de Chartres; iar după cum îl cunoaştem pe Suger, ar fi existat puţine şanse ca el să se fi gândit măcar la vechiul scandal legat de acest caz.

În toate celelalte cazuri, Suger pare să fi acţionat cu o absolută bună-credinţă. Noi proprietăţi au fost cumpărate şi arendate la preţuri cinstite. Obligaţii apăsătoare, dar legitime au fost abolite prin plătirea deţinătorilor de titluri, chiar dacă aceştia erau evrei. Unor *advocati* indezirabili li s-a acordat şansa de a renunţa la privilegii în schimbul unor compensaţii stabilite fie prin înţelegere amiabilă, fie prin în urma unei proceduri canonice. De îndată ce securitatea de fapt şi de drept a fost asigurată, Suger a purces la elaborarea unui program de reconstrucţie şi de reabilitare, care, ca şi la Toury, s-a dovedit profitabil şi pentru bunăstarea arendaşilor, şi pentru finanţele abaţiei. Clădirile şi anexele dărăpănate au fost înlocuite cu altele noi. S-au luat măsuri de prevenire a despăduririlor nesăbuite. Terenurile aflate odinioară în paragină au fost încredinţate unor noi arendaşi, pentru a fi cultivate cu viţă-de-vie şi grâu. Obligaţiile arendaşilor au fost revăzute cu minuţiozitate, pentru a se face deosebire între „uzufructul" legal şi „abuzurile" arbitrare, cu grija cuvenită faţă de nevoile şi forţele individuale. Toate acestea s-au făcut sub directa supraveghere a lui Suger,

*Héloïse, nepoată a canonicului Fulbert, născută la Paris (1101-1164). I-a fost elevă filozofului Pierre Abélard, cu care s-a căsătorit în secret. Obligată să se despartă de el, s-a călugărit. Abélard şi-a descris dragostea nefericită în autobiografia sa *Historia calamitatum*.

care, în ciuda obligațiilor sale de „principe al Bisericii și al domeniului", umbla ca vântul de-a lungul și de-a latul pământurilor abației, făcea planuri pentru noi așezări, indica locurile potrivite pentru cultivarea cerealelor și viței-de-vie, era atent la cele mai mici amănunte și nu lăsa să-i scape nici o ocazie favorabilă. De exemplu, din domeniul mănăstirii Essonnes, în urma jafurilor comise de conții de Corbeil, nu mai rămăsese nimic în afară de o capelă numită Notre-Dame-des-Champs, unde „oile și caprele veneau să pască iarba crescută chiar pe altar". Într-o bună zi, Suger a aflat că în capelă se ardeau lumânări și că mulți bolnavi fuseseră vindecați în chip miraculos. Cunoscându-și imediat interesul, l-a trimis acolo pe adjunctul său, Hervé, „om de o mare sfințenie și de o desăvârșită simplitate, deși nu prea învățat", împreună cu doisprezece călugări; a pus să se restaureze capela, a întemeiat o mănăstire; tot din ordinul lui s-a plantat viță-de-vie, s-au adus pluguri, teascuri, sfinte vase pentru altar, veșminte de cult și chiar o mică bibliotecă; după numai câțiva ani, se pusese pe picioare echivalentul medieval al unui sanatoriu prosper și autonom.

Sporind și îmbunătățind astfel domeniile limitrofe abației, Suger a creat bazele unei reorganizări a mănăstirii înseși.

După cum ne amintim, Saint-Denis a fost „reformată", iar această reformă a suscitat celebra scrisoare de felicitare adresată de Sfântul Bernard*. Ea reprezintă mai mult decât expresia unei pioase satisfacții. Marcând sfârșitul unei campanii de zvonuri – și încă foarte zgomotoase – declanșate, pare-se, de Sfântul Bernard însuși, ea pecetluiește un armistițiu și aduce propuneri de pace. Descriind în culorile cele mai sumbre situația de la Saint-Denis, precum și indignarea „fețelor sfinte", Sfântul Bernard face să reiasă cu claritate faptul că numai Suger fusese obiectul indignării sale. „Criticile fețelor sfinte erau îndreptate numai împotriva greșelilor voastre și nu împotriva celor

*Vezi nota ** de la p. 9 și *supra*.

ale călugărilor voştri. Greşelile voastre, iar nu ale lor le-au suscitat. Nu împotriva abaţiei, ci numai şi numai împotriva voastră s-au iscat murmurele fraţilor voştri: numai pe voi vă acuzau. Îndreptaţi-vă purtarea şi nimic nu va mai da ocazie calomniei. Schimbaţi-vă, în fine, şi tot zgomotul va înceta imediat, toate spiritele se vor calma. Un singur motiv de indignare au avut: dacă aţi fi continuat tot aşa, pompa şi fastul vostru ar fi putut părea insolente... În cele din urmă, aţi dat satisfacţie criticilor voştri şi chiar aţi înfăptuit ceea ce astăzi vă aduce îndreptăţita noastră laudă. Pentru că nu poate exista nimic în faptele omeneşti care să pară a merita lăudat, dacă nu e într-adevăr demn de lauda şi admiraţia cele mai înalte – cu atât mai mult când e vorba de o operă dumnezeiască şi nu omenească –, adică de o schimbare (*immutatio*) simultană şi bruscă a atâtor persoane. Mare e în cer bucuria pentru convertirea unui singur păcătos! Dar cât de mare va fi atunci când e vorba de convertirea unei întregi congregaţii?"

Totul pare, astfel, aranjat în privinţa lui Suger, care – calambur greu de iertat chiar şi în gura unui sfânt – învăţase să „sugă" (*sugere*) la pieptul Dumnezeieştii Înţelepciuni şi nu la buzele linguşitorilor. Iar după atâtea amenităţi, Sfântul Bernard arată foarte limpede că perpetuarea bunelor sale intenţii depinde de purtarea lui Suger pe viitor şi, în cele din urmă, atinge punctul dorit: doreşte înlăturarea lui Etienne de Garlande, seneşal al lui Ludovic al VI-lea, care, bucurându-se de o poziţie înaltă în cadrul Bisericii şi de o influenţă încă şi mai mare la Curte, constituie obstacolul cel mai puternic în calea relaţiilor dintre abatele de Clairvaux şi Coroană.

Nu putem şti dacă Suger – care era cu nouă ani mai mare decât Sfântul Bernard – a răspuns acelui uimitor document; dar evenimentele ne arată că l-a înţeles. Chiar spre sfârşitul anului 1127, Etienne de Garlande a căzut în dizgraţie. Cu toate că şi-a recâştigat apoi o parte din favoruri, nu a mai revenit niciodată la putere. Iar pe 10 mai 1128, „abatele de Clairvaux s-a aflat pentru prima dată în legătură directă şi oficială cu regele Franţei": Suger şi Sfântul Bernard ajunseseră la o înţelegere. De o parte consilierul Coroanei şi cea mai mare putere politică

a Franței, de cealaltă parte mentorul Sfântului Scaun și cea mai mare putere spirituală a Europei: dându-și seama ce mult rău și-ar fi putut face unul altuia ca dușmani, cei doi s-au hotărât să devină prieteni.

De acum înainte, Sfântul Bernard nu a mai avut decât vorbe de laudă pentru Suger – deși a mai păstrat o oarecare tendință de a-l face răspunzător pentru conduita reprobabilă a unora, iar o dată i-a cerut, nu fără maliție, lui, „abatelui celui bogat", să acorde sprijin unui „abate sărac". Formulele cu care se adresau unul altuia erau *„vestra Sublimitas"*, *„vestra Magnitudo"* sau chiar *„Sanctitas vestra"*. Puțin înainte de a muri, Suger și-a exprimat dorința de a vedea „chipul îngeresc" al lui Bernard și a primit o scrisoare de îmbărbătare și o prețioasă batistă. Mai presus de orice, au avut mare grijă de a nu se amesteca unul în interesele celuilalt. Suger a păstrat cea mai desăvârșită neutralitate atunci când Sfântul Bernard își persecuta ereticii sau numea episcopi după bunul său plac, după cum nu a făcut nimic pentru a se împotrivi celei de-a doua Cruciade pe care, cu perspicacitatea-i cunoscută, desigur că o dezaproba. Sfântul Bernard, pe de altă parte, s-a abținut de la orice altă condamnare împotriva abației de la Saint-Denis și nu s-a dezis niciodată de interpretarea optimistă a convertirii și a reformei lui Suger, indiferent de adevărata lor importanță.

Fără îndoială că Suger (fig. 1) era la fel de credincios ca oricare dintre oamenii Bisericii din epocă, iar emoția de care făcea dovadă era totdeauna pe măsura împrejurării, „scăldând dalele de piatră în lacrimi" în fața mormântului Sfinților Martiri – lucru obișnuit într-o vreme când regii cădeau în genunchi plângând în fața moaștelor sau lăcrimau la înmormântările oficiale – sau arătându-se „bucuros cu credință și credincios cu bucurie" cu ocazia sărbătorilor de Crăciun și de Paști. Dar cu siguranță că nu a suferit o convertire comparabilă cu cea a clericului german Mascelinus, pe care Sfântul Bernard l-a convins să părăsească slujba arhiepiscopului de Mainz, aducându-l în mănăstirea de la Clairvaux, sau cu Guy, fratele Sfântului, pe care l-a smuls de lângă soția și cei doi copii ai săi. Desigur, Suger a pus capăt multor nereguli din abație. Dar la fel de sigur e că nu a transformat-o

într-un loc unde „nici un laic nu era primit în Casa Domnului", „unde curioşii nu erau primiţi să vadă obiectele sfinte", unde „liniştea şi izolarea de zbuciumul lumesc predispuneau spiritul numai la meditaţie şi lucruri cereşti".

Reforma de la Saint-Denis nu a constat în primul rând într-o schimbare bruscă a spiritului frăţiei, ci într-o reeducare abilă şi priepută care le-a fost impusă călugărilor. Acolo unde Sfântul Bernard vorbeşte despre „convertirea unei întregi congregaţii", Suger e mândru că a reuşit să „reabiliteze vocaţia sfântului ordin în mod paşnic, fără agitaţie sau dezordine printre fraţi, deşi nu fuseseră obişnuiţi cu aşa ceva". În al doilea rând, punând capăt risipei şi dezordinii, această reformă era departe de a realiza sau de a-şi propune măcar idealul auster de viaţă monastică a Sfântului Bernard. Aşa cum am arătat mai înainte, Saint-Denis continua să-i dea cezarului ce era al cezarului şi aceasta proporţional cu măsura în care posesiunile sale erau din ce în ce mai sigure, finanţele – mai solide, controlul abatelui asupra comunităţii – mai ferm, iar viaţa călugărilor, deşi pesemne mai îndeaproape supravegheată decât înainte, era făcută cât mai agreabilă cu putinţă.

Sfântul Bernard concepea monahismul ca supunere oarbă şi ca respingere totală a confortului personal, a hranei şi a somnului; despre el însuşi se spune că veghease şi postise *ultra possibilitatem humanam*. În ceea ce-l priveşte pe Suger, acesta era adeptul disciplinei şi al moderaţiei, dar hotărât împotriva supunerii oarbe şi ascetismului. Spre uimirea plină de admiraţie a biografului său, el nu s-a îngrăşat după ce a ajuns la putere, dar nici nu a propovăduit vreodată mortificarea. „Refuzând să iasă în evidenţă într-un fel sau altul", spunea că îi place „mâncarea nici prea rafinată, nici prea grosolană"; chilia lui nu măsura decât zece picioare pe cincisprezece, dar culcuşul nu-i era „nici prea moale, nici prea tare", fiind – amănunt încântător – „acoperit cu frumoase ţesături în timpul zilei". Iar ceea ce nu-şi pretindea sieşi, cu atât mai puţin le pretindea călugărilor săi. El susţinea că relaţia dintre prelaţi şi subordonaţii lor era prefigurată de cea dintre preoţii Legii Vechi şi arca alianţei: aşa cum fusese de datoria

acelor preoți să-și apere arca de vânt și ploaie cu piei de animale, la fel – credea el – era de datoria unui abate să se îngrijească de bunăstarea fizică a călugărilor săi, „pentru ca nu cumva să se prăpădească pe drum". Prin urmare, stranele corului, de aramă și marmură, – grea încercare pe timpul iernii – au fost înlocuite cu unele mai confortabile, din lemn. Regimul călugărilor a fost continuu îmbunătățit (cu recomandarea specială ca săracii să-și primească partea lor dreaptă); cu un entuziasm nedisimulat, Suger a făcut să reînvie, în amintirea lui Carol cel Pleșuv, un obicei uitat o vreme, acela de a oferi în fiecare lună, „în cinstea unui împărat atât de mare, a unui prieten așa de apropiat și de binevoitor al binecuvântatului Dionisie", un ospăț pe cinste. Față de Sfântul Bernard, despre care se spune că practica un adevărat cult al tăcerii, Suger se comporta ca un *„causeur infatigable"*, după cum l-a numit un învățat francez. „Foarte uman și jovial" (*humanus satis et jucundus*), îi plăcea să-i adune pe călugări în jurul lui pentru a le istorisi – uneori până la miezul nopții – întâmplări pe care „le trăise sau despre care auzise" (și văzuse și auzise o mulțime!), înfățișându-le faptele tuturor regilor sau prinților francezi sau recitându-le din memorie pasaje întregi din Horațiu.

Astfel că abația de la Saint-Denis reformată de Suger era total diferită de cea din închipuirea Sfântului Bernard; și, într-o privință esențială, nu era vorba numai de o diferență, ci de un contrast ireconciliabil între una și cealaltă. Nimic nu putea fi mai străin spiritului lui Suger decât ideea de a-i exclude pe laici din Casa Domnului: dorea să primească o mulțime cât mai mare cu putință și să dispună de mijloace de a evita tulburările. De aceea îi trebuia o biserică mai încăpătoare. Nimic nu părea mai firesc în ochii lui decât să le îngăduie curioșilor să vadă obiectele sfinte: dorea să expună moaștele în chip cât mai „nobil" și cât mai „la vedere", cu condiția să se evite dezordinea și înghesuiala; de aceea, le-a transferat din criptă și navă în minunatul cor superior, care avea să devină modelul neîntrecut de absidă a unei catedrale gotice. Nimic – considera el – nu putea fi un păcat mai mare decât acela de a lipsi slujba lui Dumnezeu și a sfinților Săi

de lucrurile pe care natura era menită să le ofere, iar omul să le desăvârşească: vase de aur cu pietre scumpe şi perle, candelabre de aur şi panouri de altar, sculpturi şi vitralii, mozaicuri şi emailuri, veşminte strălucitoare şi tapiserii.

Tocmai acestea erau lucrurile condamnate în *Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis*, cele împotriva cărora Sfântul Bernard tunase şi fulgerase în *Apologia ad Willelmum, Abbatem Sancti Theodorici.* Nici un chip pictat sau sculptat nu era îngăduit, cu excepţia crucifixelor de lemn; pietrele preţioase, perlele, aurul şi mătasea erau interzise; veşmintele preoţeşti trebuia să fie de in sau barhet, candelabrele şi cădelniţele – de fier; numai potirele puteau fi din argint sau din argint aurit. Suger, totuşi, era de-a dreptul îndrăgostit de bogăţie şi frumuseţe, sub toate formele câte erau cu putinţă; nu am greşi dacă am spune că răspunsul lui la ceremonialul ecleziastic era în mare măsură unul estetic. Pentru el, sfinţirea apei e un dans minunat, cu nenumăraţi ierarhi ai Bisericii, „cuvioşi în straiele lor albe", împodobiţi strălucitor cu mitre pontificale şi fireturi scumpe, decorate cu ornamente circulare, „înconjurând iar şi iar nava", „ca un cor mai mult ceresc decât pământesc", iar celebrarea simultană a primelor douăzeci de liturghii în noua absidă e ca o „simfonie mai curând îngerească decât omenească". Astfel, dacă Suger îşi punea întreaga credinţă în lupta sa pentru preeminenţa spirituală a abaţiei de la Saint-Denis, pasiunea şi-o punea în slujba înfrumuseţării ei materiale: Sfinţilor Martiri, a căror „sfântă cenuşă" nu putea fi purtată decât de rege şi care trecuseră înaintea tuturor celorlalte moaşte, oricât de venerate, li se cuvenea să aibă cea mai frumoasă biserică din Franţa.

La scurtă vreme după ce a devenit abate, Suger a început să strângă fonduri pentru reconstruirea şi redecorarea bazilicii, iar când a murit, a lăsat-o „înnoită din temelii" şi plină de comori întrecute poate doar de cele ale Sfintei Sofia, dacă nu cumva erau totuşi mai grozave şi decât acelea. Atunci când organiza procesiuni, strămutări de sfinte moaşte, ceremonii de ctitorire sau sfinţire, Suger premergea deja artei scenografice a producătorului modern de cinema sau a organizatorului

de târguri internaţionale, iar când cumpăra perle şi pietre preţioase, vase rare, vitralii, emailuri şi ţesături, anticipa aviditatea dezinteresată a unui director de muzeu modern; el i-a angajat chiar şi pe primii strămoşi cunoscuţi ai restauratorilor şi conservatorilor din zilele noastre.

Pe scurt, făcând concesii zelului Sfântului Bernard în chestiuni de morală şi politică ecleziastică majoră, Suger a dobândit libertate şi linişte pentru alte domenii. Netulburat de abatele de Clairvaux, a făcut în aşa fel, încât biserica lui a devenit cea mai strălucitoare din întreaga lume apuseană şi a ridicat pompa şi ceremonialul la rangul de „artă frumoasă". Dacă Saint-Denis nu mai era „o sinagogă a Satanei", era, mai mult ca oricând, „un atelier al lui Vulcan".

După 1127, Suger nu l-a mai avut pe Sfântul Bernard pe urmele lui; l-a păstrat, cu toate acestea, în minte şi acesta e unul din motivele pentru care a şi devenit o mare excepţie de la regulă – un patron al artelor şi un *littérateur*.

Fără îndoială că memoriile* lui Suger sunt în parte explicit apologetice şi că apologia se opune spiritului cultivat la Clairvaux şi la Cîteaux. Din când în când, Suger îşi întrerupe descrierile entuziaste pe care le face lucrurilor din aur strălucitor sau nestematelor, pentru a contracara atacurile unui adversar imaginar, care, de fapt, nu e deloc imaginar, ci identic cu persoana care scrisese: „Dar noi care, în numele lui Hristos, ne-am uitat ca la bălegar la tot ce străluceşte de frumuseţe, la tot ce încântă urechea, desfată cu parfumul, flatează gustul, e plăcut atingerii, a cui credinţă, vă întreb, am putea dori s-o încurajăm cu asemenea lucruri?".

Pe când Sfântul Bernard, prin cuvintele „păgânului persan", exclamă cu indignare: „Ce să caute aurul în sanctuar?", Suger cere ca toate veşmintele bogate şi vasele de altar dobândite în timpul administraţiei sale să fie puse la vedere în biserică, de ziua naşterii sale

---

* Autorul se referă la primele două scrieri ale lui Suger; vezi nota * de la p. 7.

(„pentru că noi avem convingerea că e folositor şi că se cuvine să nu ascundem, ci dimpotrivă, să arătăm binefacerile dumnezeieşti"). Regretă amar că Marea sa Cruce, unul din cele mai somptuoase obiecte lucrate vreodată de mâna omului, nu mai are toate nestematele şi perlele şi e foarte dezamăgit că s-a văzut silit să acopere noul mormânt al Sfinţilor Martiri doar cu aramă aurită în loc de aur masiv („pentru că nouă, oameni nevrednici, ar trebui să ni se pară demn de toată străduinţa noastră să acoperim cu materialele cele mai de preţ preasfânta cenuşă a celor ale căror suflete cuvioase – strălucitoare ca soarele – Îl slujesc pe Dumnezeu Atotputernicul").

La capătul descrierii altarului principal (fig. 5) – căruia îi mai adăugase trei panouri în afara celui frontal („astfel încât tot altarul să pară de aur pe toate părţile") –, Suger trece la ofensivă: „Dacă, după cuvântul lui Dumnezeu şi porunca profetului, pentru a strânge sângele caprelor, viţeilor sau al juncanei celei roşii puteau fi folosite vase de aur pentru libaţii, flacoane şi mici piuliţe de aur, cu atât mai mult vasele de aur, pietrele preţioase şi tot ce e mai rar printre toate lucrurile create trebuie puse, cu veşnic respect şi deplină credinţă, în slujba primirii Sângelui lui Hristos!... Şi de-ar fi să mai fim creaţi o dată, iar esenţa noastră ar fi aceeaşi cu a sfinţilor heruvimi şi serafimi, tot neîndestulător şi nedemn ar sluji pentru o asemenea nepreţuită şi inefabilă Jertfă... Detractorii obiectează că un spirit sfânt, un suflet curat şi o pornire credincioasă ar trebui să fie de ajuns pentru această funcţie sacră; şi noi, de asemenea, afirmăm explicit şi în mod expres că în aceasta constă esenţialul. Dar susţinem că trebuie să aducem un omagiu prin ornamentele exterioare ale sfintelor vase... Pentru că suntem datori să-L slujim pe Mântuitorul nostru în toate cele şi în mod universal – pe El, Care nu a refuzat să ne îndestuleze cu de toate în mod universal şi fără nici o excepţie".

Este remarcabil, în astfel de afirmaţii, modul în care Suger foloseşte pasaje din Scriptură ca dovezi împotriva cistercienilor. În *Epistola către Evrei*, Sfântul Pavel asemănase Sângele lui Hristos cu cel al animalelor destinate jertfei, menţionate în Vechiul Testament, dar nu-

mai pentru a demonstra superioritatea sanctificării spirituale față de cea magică: Suger conchide, bazându-se pe această comparație, că potirele creștine ar trebui să fie și mai strălucitoare decât vasele pentru libații și flacoanele evreilor. Pseudo-Andrei se revoltă împotriva crucii de pe Golgota, „împodobită cu mădularele lui Hristos asemenea unor perle"; din această poetică apostrofare, Suger „deduce" că, de fapt, crucifixul liturgic ar trebui să strălucească de o bogăție de perle adevărate. Iar atunci când încheie descrierea noii sale absside cu un citat din *Efeseni* (2, 21), conținând formula: „în care orice zidire bine alcătuită crește ca să ajungă un locaș sfânt în Domnul", el alătură cuvântului „zidire" o paranteză în care spune „spirituală sau materială", interpretând metafora Sfântului Pavel în sensul unei depline justificări a unei arhitecturi oricât de mărețe.

Aceasta nu înseamnă că Suger a „falsificat" în mod deliberat Biblia și apocrifele. Asemeni tuturor scriitorilor medievali, a citat din memorie și i-a fost greu să facă o distincție clară între text și interpretarea sa personală, astfel că înșeși citatele sale – și aici se află răsplata verificării lor – ne dezvăluie filozofia sa.

A vorbi despre o filozofie a lui Suger poate părea surprinzător. Ca unul din cei care, „în virtutea funcției lor în ierarhia ecleziastică, sunt oameni de acțiune", pentru a cita vorbele lui Suger, și a căror relație cu viața „contemplativă" e una de simplă, binevoitoare protecție, el nu avea pretenții de gânditor. Pasionat de clasici și de cronicari, om de stat, soldat și jurisconsult, cunoscător al acelor domenii pe care Leone Battista Alberti avea să le includă în *La Cura della Famiglia*, și aparent destul de interesat de știință, Suger era mai degrabă un protoumanist decât un scolastic timpuriu. Nu dovedește nici o clipă cel mai mic interes pentru marile controverse teologice și epistemologice ale vremii, cum ar fi disputa dintre realiști și nominaliști, controversa aprinsă în jurul naturii Sfintei Treimi sau marea problemă a momentului, cea a raporturilor dintre credință și rațiune, iar foarte semnificativ este faptul că relațiile sale cu protagonistul acestei

drame intelectuale, Pierre Abélard, au rămas întotdeauna strict oficiale şi cu totul şi cu totul impersonale.

Abélard era un geniu, dar un geniu din acea categorie a paranoicilor care resping afecţiunea prin aroganţă, care îşi atrag adevărata persecuţie pentru că bănuiesc neîncetat tot felul de comploturi închipuite şi care, simţindu-se oprimaţi de orice fel de îndatorire morală, tind să transforme gratitudinea în resentiment. După întâmplările crude care i-au distrus viaţa, a găsit adăpost la Saint-Denis în timpul administraţiei superficiale şi ineficiente a abatelui Adam. Foarte curând, Abélard s-a lansat în nişte critici care, justificate sau nu, arareori stârnesc simpatia unei comunităţi bine întemeiate faţă de un nou venit; în cele din urmă, a făcut cunoscută o descoperire a sa care, din punctul de vedere al celor de la Saint-Denis, echivala cu o crimă de lezmaiestate: descoperise el un fragment din Beda, potrivit căruia sfântul patron al abaţiei nu era unul şi acelaşi cu Dionisie Areopagitul, menţionat în *Faptele Apostolilor* (17, 16-34) şi considerat drept primul episcop al Atenei, ci Dionisie din Corint, un sfânt mai recent şi mai puţin renumit*. Abélard a fost acuzat de trădare faţă de Coroană, a fost aruncat în închisoare, a reuşit să scape şi a căutat un refugiu pe pământurile lui Thibaut de Blois. Aşa stăteau lucrurile când Suger a devenit succesorul lui Adam, dar curând avea să le pună la punct: după o scurtă ezitare – premeditată –, Suger a consimţit să „uite" totul şi i-a îngăduit lui Abélard să trăiască în pace oriunde va voi, cu o singură condiţie: aceea de a nu intra niciodată într-o altă mănăstire – condiţie impusă, după părerea lui Abélard, „pentru că abaţia nu dorea să piardă gloria pe care mi-o datora", dar mai degrabă pentru că lui Suger, deşi bucuros să se descotorosească de Abélard, îi displăcea ideea de a vedea un fost călugăr de la Saint-

*Pseudo-[Dionisie] Areopagitul, autor neidentificat (sec. V-VI) a patru tratate teologice şi a unsprezece scrisori; opera sa e pusă pe seama acelui Dionisie pomenit în *Fapte* (17, 34). Aceste scrieri apocrife încearcă o apropiere între neoplatonism şi creştinism şi vor influenţa scolastica clasică.

Denis supus autorității unui alt abate, după părerea lui necesarmente inferior. Nu a obiectat atunci când Abélard, după doi sau trei ani, a ajuns el însuși abate, deși unul foarte ghinionist; nu a participat în nici un fel la atacul pregătit cu grijă și cruzime de Sfântul Bernard împotriva lui Abélard, și care a dus, în 1140, la condamnarea acestuia de către sinodul de la Sens; și nimeni nu poate ști dacă Suger a deschis măcar una din cărțile în care abatele de Clairvaux descoperise un păgânism autentic, agrementat cu ereziile combinate ale lui Arius, Nestorius și Pelagius.

În orice caz, Suger citise scrierile atribuite chiar celui a cărui personalitate semilegendară pricinuise conflictul dintre Abélard și comunitatea de la Saint-Denis. Acel Dionisie Areopagitul, despre care nu se știe nimic în afară de faptul că „s-a ataşat de Sfântul Pavel și a crezut", fusese identificat nu numai cu Sfântul Dionisie în cauză, apostolul galilor, dar și cu un teolog sirian foarte important care a trăit prin anii 500 – pentru noi un anonim –, ale cărui opere, astfel intrate în patrimoniul abației, nu erau mai puțin venerate decât stindardul „Oriflamme" și moaștele Sfinților Martiri. Un manuscris al textelor grecești, pe care Ludovic cel Pios îl obținuse de la împăratul bizantin Mihail al II-lea, fusese imediat depus la Saint-Denis[1]. După o primă încercare nu prea izbutită, aceste texte au fost strălucit traduse și comentate de Ioan Scotus Eriugena, cinstitul oaspete al lui Carol cel Pleșuv; chiar în aceste traduceri și comentarii a descoperit Suger – printr-o ironie a sorții, dacă ne gândim la destinul lui Abélard – nu numai armele cele mai puternice împotriva Sfântului Bernard, dar și o justificare filozofică pentru întreaga sa atitudine față de artă și viață.

Contopind elemente din doctrina lui Plotin și mai ales din cea a lui Proclos cu învățăturile creștinismului, Dionisie Pseudo-Areopagitul a combinat și teza neoplatoniciană a unului și strălucirii vieții lumii cu dogmele creștine ale alcătuirii treimice a lui Dumnezeu, ale păcatului originar și mântuirii. „Teologia sa negativă", care definea Unul Supraesențial ca întuneric veșnic și veșnică tăcere și care suprapunea cognoscibilitatea ultimă ignoranței ultime, nu trebuie să ne in-

tereseze aici mai mult decât îl interesaseră pe Suger. Potrivit Pseudo-Areopagitului, universul este creat, însufleţit şi unificat de ceea ce Plotin numise „Unul", de ceea ce Biblia numeşte „Dumnezeu", iar el însuşi – „Lumina supraesenţială" sau chiar „Soarele nevăzut", Dumnezeu Tatăl fiind desemnat ca „Tată al luminilor" (*Pater luminum*), iar Hristos (printr-o aluzie la *Ioan* 3, 19 şi 8, 12) ca „prima strălucire" (gr. *phôtodosía, lat. claritas*) care „a revelat lumii pe Tatăl" (*Patrem clarificavit mundo*). Este formidabilă distanţa dintre cea mai înaltă, pur inteligibilă sferă de existenţă şi cea mai de jos, aproape exclusiv materială (spunem aproape pentru că materie propriu-zisă, fără formă, nici măcar nu se poate pretinde că există); dar între cele două, distanţa nu e de netrecut. Există o ierarhie a lor, dar nu o dihotomie. Pentru că până şi cel mai neînsemnat dintre lucrurile create prezintă într-un fel atribute ale esenţei lui Dumnezeu – de pildă, în ceea ce-i priveşte pe oameni, calităţile de adevăr, bunătate şi frumuseţe. De aceea, procesul prin care Lumina dumnezeiască se revarsă făcându-se aproape una cu materia şi dizolvându-se în ceea ce aparent e doar o învălmăşeală de grosolane corpuri materiale poate întotdeauna să se preschimbe într-o înălţare din amorf şi multiplicitate spre desăvârşire şi unicitate; de aceea omul, *anima immortalis corpore utens*, nu trebuie să se ruşineze că e dependent de percepţia sa senzorială şi de imaginaţia sa controlată de simţuri. În loc să întoarcă spatele lumii fizice, poate spera să o transceandă transfigurând-o.

Spiritul nostru, spune Pseudo-Areopagitul chiar la începutul celei mai importante lucrări ale sale, *De Caelesti Hierarchia* (şi, mai târziu, Ioan Scotus Eriugena în preambulul comentariului său), se poate înălţa la ceea ce nu este material numai prin ceea ce este, prin intermediul unei „călăuziri manuale" (*materiali manuductione*). Chiar şi profeţilor, divinitatea şi virtuţile cereşti nu li se arată decât într-o formă vizibilă. Dar acest fapt este posibil doar pentru că toate lucrurile vizibile sunt „lumini materiale" care le reflectă pe cele „inteligibile", iar până la urmă, pe acea *vera lux* a lui Dumnezeu Însuşi: „Fiecare făptură, văzută sau nevăzută, e o lumină adusă la viaţă de Tatăl

Luminilor... Piatra aceasta sau bucata aceasta de lemn este, pentru mine, o lumină... Pentru că îmi dau seama că e bună și frumoasă; că există potrivit propriei sale reguli a proporțiilor; că se deosebește ca gen și specie de alte genuri și specii; că e definită de numărul său, în virtutea căruia este «un» lucru; că nu își poate transgresa ordinea; că își caută locul, potrivit gravitației sale specifice. Când văd asemenea lucruri și altele de același fel într-o piatră, ele mă luminează (*me illuminant*). Pentru că încep să mă întreb de unde are piatra asemenea însușiri...; și, curând, călăuzit de rațiune, sunt purtat prin toate lucrurile până la acea cauză a tuturor lucrurilor, care le conferă loc și ordine, număr, specie și gen, bunătate, frumusețe și esență, precum și toate celelalte însușiri și calități".

Astfel, întregul univers material se transformă într-o „lumină" uriașă, alcătuită din nenumărate lumini mai mici, ca tot atâtea candele („*... universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum*"); fiecare lucru perceptibil, fie făcut de mâna omului, fie natural devine un simbol a ceea ce nu este perceptibil, o treaptă în ascensiunea către cer; spiritul omenesc, atunci când se lasă în voia „armoniei și strălucirii" (*bene compactio et claritas*) – care reprezintă criteriul frumuseții pământești –, se descoperă „călăuzit în sus", spre cauza transcendentă a acestei „armonii și străluciri", care este Dumnezeu.

Această ascensiune de la lumea materială la cea imaterială este ceea ce Pseudo-Areopagitul și Ioan Scotus Eriugena numesc – contrar accepțiunii teologice obișnuite a termenului – „calea anagogică" (*anagogicus mos*, care s-ar traduce literal: „metoda care călăuzește spre înalt"); tocmai aceasta era metoda pe care Suger o susținea ca teolog, o lăuda ca poet și o practica în calitatea sa de patron al artelor și organizator al spectacolelor liturgice. Un vitraliu care înfățișează subiecte de factură mai mult alegorică decât tipologică (de pildă, profeții ducând grâu la o moară unde macină Sfântul Pavel sau arca alianței cu o cruce deasupra) „ne desprinde de lucrurile materiale pentru a ne purta spre cele imateriale" (fig. 10-11). Cele douăspreze-

ce coloane susținând bolțile înalte ale noii abside „reprezintă numărul celor doisprezece apostoli", în vreme ce coloanele din deambulatoriu, tot douăsprezece la număr, „îi reprezintă pe profeții [minori]". Tot astfel, slujba de sfințire a noului nartex a fost pregătită cu mare atenție pentru a simboliza ideea Treimii: a fost „o procesiune glorioasă a trei bărbați" (un arhiepiscop și doi episcopi) care îndeplineau trei mișcări distincte, părăsind incinta printr-o ușă, trecând prin fața celor trei portaluri principale și, în al „treilea" rând, reintrând în biserică printr-o altă ușă.

Aceste trei exemple pot fi interpretate ca simboluri medievale obișnuite, fără conotații specific „dionisiene". Dar fragmentul, pe bună dreptate rămas celebru, în care Suger povestește ce a simțit când a văzut nestematele strălucind pe altarul principal, cu podoabele lui – Crucea Sfântului Eloi (fig. 6) și *l'Escrin de Charlemagne* (fig. 7 și 8) –, e plin de reminiscențe directe: „Când, pe lângă desfătarea pe care o încerc în fața frumuseții Casei Domnului, farmecul pietrelor multicolore m-a făcut să uit de grijile exterioare, iar o plină de folos meditație m-a determinat să reflectez – printr-un transfer a ceea ce este material în ceea ce este imaterial – la diversitatea virtuților sacre, mi se pare că mă văd locuind ca într-un fel de zonă stranie a universului, care nu se află pe de-a-ntregul nici în noroiul terestru, nici în puritatea Cerului și că, prin voia lui Dumnezeu, pot fi transportat din această lume inferioară în cea superioară, pe cale anagogică". Aici, Suger oferă o imagine foarte vie a acelei stări aproape extatice care poate fi indusă de privirea unor obiecte strălucitoare precum globurile de cristal sau pietrele prețioase. Dar el descrie această stare nu ca pe o experiență psihologică, ci ca pe una religioasă, iar descrierea o face folosind în special cuvintele lui Ioan Scotus Eriugena. Sintagma *anagogicus mos*, explicată ca o tranziție de la lumea „inferioară" spre cea „superioară", este un citat la fel de literal ca și fraza *de materialibus ad immaterialia transferendo*; iar „diversitatea virtuților sacre", care se dezvăluie în diferite însușiri ale nestematelor, amintește și de

„virtuţile cereşti" ce li se arată profeţilor „sub o formă vizibilă", şi de „iluminarea" spirituală care poate fi obţinută din orice obiect.

Totuşi, acest minunat fragment de proză nu e nimic pe lângă abuzul de metafizică neoplatoniciană a luminii din unele poezii ale lui Suger. Îi plăcea şi ţinea foarte mult să marcheze toate realizările datorate administraţiei sale – de la părţi ale clădirii la vitralii, altare şi vase – prin ceea ce el numea *versiculi*: hexametri sau cuplete elegiace nu întotdeauna în metru clasic, dar pline de *concetti* (preţiozităţi) originale şi uneori spirituale, aproape sublime. Când aspiraţiile sale erau dintre cele mai înalte, făcea apel nu numai la limbajul încă neoplatonician folosit în *tituli* mozaicurilor din vremea creştinismului primitiv, dar şi la frazeologia lui Ioan Scotus Eriugena:

Pars nova posterior dum jungitur anteriori
Aula micat medio clarificata suo
Claret enim claris quod clare concopulatur,
Et quod perfundit lux nova, claret opus Nobile...

(„Când noua parte posterioară e reunită cu partea anterioară,
Biserica străluceşte cu partea ei mediană iluminată,
Pentru că luminos este ceea ce în chip luminos e însoţit cu lumina
Şi luminos e nobilul edificiu pe care noua strălucire îl inundă".)

Dacă o interpretăm literal, această inscripţie – care comemorează sfinţirea noii absidе şi descrie efectul său asupra bisericii în ansamblu după ce reconstrucţia părţii sale mediane va fi fost încheiată – pare a parafraza o experienţă pur „estetică": corul cel nou, „transparent", construit în locul absidei carolingiene opace, va fi asociat cu o navă la fel de „luminoasă", iar întregul edificiu va fi scăldat într-o lumină şi mai strălucitoare decât înainte (fig. 4). Dar cuvintele sunt intenţionat alese în aşa fel, încât să fie interpretate în două sensuri diferite. Formula *lux nova* poate fi perfect înţeleasă ca o referire la îmbunătăţirea condiţiilor de iluminat ca urmare a „noii" arhitecturi, dar, în ace-

lași timp, amintește de lumina din Noul Testament în opoziție cu întunericul sau cu orbirea din Legea iudaică. Insistența asupra combinațiilor între cuvintele *clarere, clarus, clarificare,* cu efectul de a călăuzi hipnotic spiritul în căutarea unei semnificații ascunse dincolo de implicațiile lor pur perceptive, se dovedește a avea un înțeles metafizic atunci când ne amintim că Ioan Scotus Eriugena, într-o memorabilă discuție asupra principiilor pe care își propunea să le urmeze în traducerea sa, alesese în mod explicit cuvântul *claritas* ca fiind cel mai potrivit pentru a reda numeroasele expresii grecești prin care Pseudo-Areopagitul exprimă puterea de a iradia sau strălucirea emanând de la „Tatăl Luminilor".

Într-un alt poem, Suger explică decorația ușilor portalului vestic central (fig. 2 și 3), care, strălucind cu reliefurile sale de bronz aurit, înfățișa „Patimile" și „Învierea sau Înălțarea" lui Hristos. De fapt, aceste versuri constituie o expunere succintă a întregii teorii a iluminării „anagogice":

Portarum quisquis attolere quaeris honorem,
Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
Quale sit intus in his determinat aurea porta:
Mens hebes ad verum per materialia surgit,
Et demersa prius hac visa luce resurgit.

(„Tu, oricare ai fi, care vrei să-ți ridici ochii către frumusețea [porților,
Admiră lucrul meșteșugit, nu aurul și risipa.
Lucrul cel nobil strălucește, iar lucrarea care strălucește astfel
Va lumina spiritele, ca ele să meargă prin lumile adevărate,
Către lumina cea adevărată, căreia Hristos îi este adevărată poartă
În ce fel este ea inerentă acestei lumi, o spune poarta de aur:

Duhul obtuz se înalţă la adevăr prin cele materiale.
Şi, văzând această lumină, învie din fosta lui căderea".)

Acest poem afirmă explicit ceea ce celălalt numai sugera: „strălucirea" materială a operei de artă va face să „strălucească" spiritul privitorilor într-o iluminare spirituală. Neînstare de a ajunge la adevăr fără ajutorul lucrurilor materiale, sufletul va fi călăuzit de „adevăratele", deşi abia perceptibilele „lumini" (*lumina vera*) ale strălucitoarelor reliefuri, către „Lumina Adevărată" (*verum lumen*) care este Hristos; şi astfel, va fi „înălţat" sau mai degrabă „înviat" (*surgit, resurgit*) din sclavia pământească, tot aşa cum poate fi văzut Hristos înălţându-Se în scena „*Resurrectio vel Ascensio*", reprezentată pe uşi. Suger nu s-ar fi încumetat să caracterizeze reliefurile drept *lumina* dacă nu ar fi cunoscut foarte bine acele fragmente care demonstrează că fiecare lucru creat „este o lumină pentru mine"; „*Mens hebes ad verum per materialia surgit*" nu e altceva decât prescurtarea versificată a textului lui Ioan Scotus Eriugena: „...*impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manuductione utatur*". („... cu neputinţă îi este sufletului nostru să se înalţe spre imitaţia şi contemplaţia ierarhiilor cereşti dacă nu se lasă purtat de o călăuză materială pe măsura sa.") Iar versuri ca „...*ut eant per lumina vera/Ad verum lumen*" derivă din fraze precum: „*Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur, imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis*". („Luminile materiale, atât cele pe care firea le-a aşezat în ceruri, cât şi cele plămădite pe pământ de priceperea omului, sunt imaginile luminilor inteligibile şi, mai presus de orice, ale Însuşi Luminii celei Adevărate".)

Ne putem închipui cu cât binecuvântat entuziasm trebuie să-şi fi însuşit Suger aceste doctrine neoplatoniciene. Aderând la ceea ce el considera ca fiind „*ipse dixit*" ale Sfântului Dionisie, Suger nu numai că aducea un omagiu sfântului patron al abaţiei, dar îşi afla în ele şi

confirmarea cea mai de necontestat pentru convingerile şi înclinaţiile sale profunde. Sfântul Dionisie însuşi părea că încuviinţează convingerea lui Suger (care îşi găsea expresia practică în rolul de *mediator et pacis vinculum),* potrivit căreia „admirabila putere a unei raţiuni unice şi supreme şterge diferenţa dintre lucrurile omeneşti şi cele dumnezeieşti", iar „lucrurile care par a se contrazice reciproc din cauza originii lor inferioare sau a diferenţei de natură se împacă, de fapt, în concordanţa unică şi desfătătoare a unei superioare şi bine temperate armonii". Sfântul Dionisie însuşi părea a-l susţine pe Suger în înclinaţia sa pentru imagini şi în pasiunea lui pentru toate formele de frumuseţe strălucitoare – pentru aur şi email, cristal şi mozaic, perle şi pietre preţioase de tot felul, pentru sardonix (fig. 12), în care „roşul schimbător al sardiului contrastează aşa puternic cu negrul onixului, încât fiecare din aceste însuşiri pare a se strădui să încalce teritoriul celeilalte" – şi pentru vitraliile lucrate de „mâinile rafinate a numeroşi meşteri din ţinuturi diferite".

Panegiriştii contemporani ai Sfântului Bernard ne asigură – iar biografii săi moderni par a fi de acord – că acesta era pur şi simplu insensibil faţă de lumea vizibilă şi de frumuseţea ei. Se spune că a petrecut un an întreg ca novice la Cîteaux, fără să observe dacă tavanul sălii de dormit era plat sau boltit, dacă lumina venea în capelă printr-o fereastră sau prin trei; şi, se spune, de asemenea, că a călătorit o zi întreagă, de dimineaţă până seara, pe malurile lacului Geneva, fără să arunce nici măcar o privire asupra peisajului. Şi totuşi, *Apologia ad Willelmum* nu e scrisă de un orb sau de un om lipsit de simţire: „Şi acolo, în curtea interioară a mănăstirii, sub ochii fraţilor absorbiţi în lectură, ce rost poate avea galeria de monştri ridicoli, amestecul de «frumuseţe diformă şi diformitate frumoasă» – toate acele maimuţe murdare, acei lei fioroşi, centaurii respingători, făpturile pe jumătate oameni, tigrii tărcaţi sau războinicii luptând, vânătorii suflând din corn? Aici poţi vedea mai multe trupuri sub un singur cap; dincolo – mai multe capete pe un singur trup. Aici vezi un patruped cu coadă de şarpe; dincolo – un peşte cu cap de patruped. Aici un animal ţi se

arată din față, cal și din spate, lup; dincolo – o fiară încoronată pare, din spate, cal. În fine, din toate părțile ți se arată o atât de uimitoare varietate de forme, încât e mai plăcut să citești în piatră decât din manuscrise și să-ți petreci ziua întreagă admirând aceste lucruri unul câte unul, decât să meditezi la Legea lui Dumnezeu".

Un istoric modern de artă l-ar mulțumi în genunchi lui Dumnezeu pentru priceperea de a putea face o descriere așa de minuțioasă, așa de vie și cu atâta putere evocatoare, a unui ansamblu decorativ de stil „clunisian"; numai sintagma *deformis formositas ac formosa deformitas* spune mai mult despre spiritul sculpturii romanice decât multe pagini de analiză stilistică. Dar, pe lângă celelalte aspecte pe care ni le dezvăluie acest pasaj, remarcabila sa concluzie dovedește mai ales că Sfântul Bernard dezaproba arta nu pentru că ar fi fost insensibil la farmecul ei, ci tocmai pentru că îl resimțea prea intens pentru a nu-l considera primejdios. A condamnat arta, ca și Platon (numai că Platon o făcuse „cu regret"), pentru că ea ar fi aparținut laturii reale a lumii, pe care o vedea ca pe o revoltă nesfârșită a vremelniciei împotriva veșniciei, a rațiunii umane împotriva credinței, a simțurilor împotriva spiritului. Suger a avut norocul de a descoperi chiar în cuvintele „de trei ori binecuvântatului Sfânt Dionisie" o filozofie creștină care îi îngăduia să întâmpine frumusețea materială ca pe o purtătoare a beatitudinii spirituale, în loc să-i impună să fugă de ea ca dinaintea unei ispite; de asemenea, ea îi permitea să conceapă atât universul moral, cât și pe cel fizic nu doar în alb și negru, ci într-o armonie de culori.

Pe lângă puritanismul cistercian pe care Suger îl contracara în scrierile sale, el trebuia să facă față, după cât se pare, și opoziției venite chiar din rândul călugărilor săi. Mai întâi erau pretențioșii, care nu erau de acord cu gustul lui Suger, sau, dacă prin gust se înțelege un simț al frumuseții temperat de discreție, cu lipsa lui de gust. Și ca scriitor, și ca patron al artelor el era adeptul somptuozității mai mult decât al rafinamentului discret. După cum urechii sale îi era

pe plac un fel de preţiozitate (*euphuism*) medievală, alambicată, dar nu întotdeauna gramaticală, un stil înţesat de jocuri de cuvinte, citate, metafore şi aluzii, răsunător de atâta emfază (primul capitol, aproape intraductibil, din *De Consecratione*, seamănă cu un preludiu de orgă care umple spaţiul cu sonorităţi somptuoase înainte să se configureze o temă distinctă), tot aşa şi ochiul lui doreşte ceea ce prietenii lui mai rafinaţi consideră, fără îndoială, ostentativ şi flamboiant. Ecoul unor timide şi zadarnice proteste se face auzit, de pildă, atunci când Suger spune despre un mozaic nepotrivit combinat cu sculptura unui portal protogotic că a fost pus acolo „la ordinul său şi contrar obiceiului modern". Iar atunci când îi îndeamnă pe admiratorii reliefurilor de pe uşa lui „să nu se minuneze la vederea aurului şi la gândul cheltuielilor, ci în faţa meşteşugului", pare a face o aluzie binevoitoare la cei care îi aminteau mereu că, potrivit lui Ovidiu, perfecţiunea „formei" ar trebui preţuită mai mult decât valoarea materialului. Suger are în vedere aceleaşi critici – iar în acest caz, într-un spirit de evidentă ironie prietenească – atunci când recunoaşte că noul panou de aur din spatele altarului principal e într-adevăr cam prea somptuos (mai ales, spune el, pentru că lucrarea a fost executată de străini), grăbindu-se să adauge, totuşi, că reliefurile lui – precum şi cele care decorează panoul din faţa Altarului Moaştelor – sunt minunate atât din punct de vedere al meşteşugului, cât şi al preţului, aşa încât „anumite persoane" să le poată caracteriza cu citatul lor preferat: „*Materiam superabat opus*".

În al doilea rând, se făcea auzită nemulţumirea mai serioasă a celor care se opuneau iniţiativelor lui Suger în numele tradiţiilor sacre. Se considera, până nu demult, că biserica carolingiană de la Saint-Denis fusese construită de primul întemeietor al abaţiei, regele Dagobert, şi, potrivit legendei, fusese sfinţită de Însuşi Hristos; studiile moderne au confirmat faptul că vechea structură rămăsese neatinsă până când Suger a ajuns în fruntea abaţiei. Dar, pe vremea când Suger îşi scrie raportul „Despre ceea ce se înfăptuise sub administraţia sa", suprimase deja vechea absidă şi vechea faţadă vestică (in-

clusiv portalul care adăpostea mormântul lui Pepin cel Scurt), construise un nartex şi o abidă nou-nouţe şi tocmai începuse lucrările prin care avea să fie eliminată ultima parte a vechii bazilici, nava. Era aproape ca şi cum un preşedinte al Statelor Unite l-ar fi pus pe Frank Lloyd Wright să reconstruiască Casa Albă.

Pentru a justifica această întreprindere de distrugere creatoare – ce avea să definească orientarea arhitecturii moderne pentru mai bine de un secol –, Suger invocă neobosit patru argumente. Mai întâi, tot ce se înfăptuise era rodul unei mature chibzuinţe, alături de toţi călugării „a căror inimă ardea pentru Iisus în timp ce el le vorbea", iar mulţi dintre ei chiar îi ceruseră în mod expres acest lucru. În al doilea rând, lucrarea avusese cu siguranţă încuviinţarea Domnului şi a Sfinţilor Martiri, care, în chip miraculos, făcuseră să apară materialele de construcţie necesare într-un loc unde nimeni n-ar fi crezut că există aşa ceva, care apăraseră bolţile încă neterminate de o furtună năprasnică şi sprijiniseră lucrarea în multe alte feluri, pentru ca absida să poată fi construită în timpul incredibil de scurt – şi de semnificativ din punct de vedere simbolic – de trei ani şi trei luni. În al treilea rând, au fost salvate cu grijă cât s-a putut de multe din vechile pietre, „ca şi când ar fi fost relicve". În al patrulea rând, reconstruirea bisericii era o necesitate de necontestat din pricina stării sale de degradare şi întrucât, fapt şi mai important, din cauza relativei ei micimi şi a numărului insuficient de ieşiri, s-ar fi ajuns, în zilele de sărbătoare, la îmbulzeală şi la dezordini periculoase. Străin de orice „dorinţă de glorie deşartă" şi total indiferent la „răsplata laudelor omeneşti şi a vreunei vremelnice recompense", Suger nici nu ar fi putut vreodată „cuteza să înceapă o asemenea lucrare, sau măcar să se gândească la ea, dacă o împrejurare atât de măreaţă, atât de necesară, atât de utilă şi de onorabilă nu ar fi cerut-o".

Toate acestea sunt perfect adevărate până la un anumit punct. Fără îndoială că Suger şi-a discutat planurile cu acei călugări pe care îi considera interesaţi şi cooperanţi, şi, cu siguranţă că avea grijă ca deciziile sale să aibă aprobarea formală a adunării generale. Dar

chiar din relatarea sa putem deduce că unanimitatea nu era întotdeauna absolută (ca, de pildă, atunci când povesteşte că, după terminarea nartexului şi a absidei, „unii" îl convinseseră să termine turnurile înainte de a reconstrui nava, dar că „inspiraţia divină" îi poruncise să procedeze altfel); cât priveşte aprobarea oficială din partea adunării generale, ea pare să fi fost obţinută mai degrabă *ex post-facto* decât înainte (ca atunci când construirea şi sfinţirea noului nartex, precum şi punerea temeliilor noii abside au fost consemnate solemn într-o *Ordinatio* edictată după eveniment).

Fără îndoială că lucrările au fost executate cu o viteză şi cu o uşurinţă neobişnuite. Dar în ce măsură mai era nevoie – pe lângă ingeniozitatea lui Suger şi priceperea meşterilor săi – şi de intervenţia Sfinţilor Martiri pentru a descoperi piatra şi lemnul în locuri neaşteptate sau pentru ca „acele arcade izolate, recent construite să se menţină, şovăitoare, între cer şi pământ" rămâne încă de discutat.

Sigur că Suger a construit bazilica bucată cu bucată, astfel că a păstrat o parte din „pietrele sacre", cel puţin provizoriu, într-un fel. Panegiriştii săi îl laudă că a refăcut biserica din temelii. Şi, fapt este că, în cele din urmă, nimic nu mai rămăsese din vechea construcţie în afară de substructurile absidei.

Desigur că vechiul edificiu trebuie să fi fost măcinat de vreme şi nici nu mai făcea faţă, fără risc, mulţimilor atrase de târg şi de relicve. Dar nu se poate să nu observăm că Suger face o descriere cam prea emfatică a acestor tribulaţii, cu atât mai mult cu cât poveştile terifiante cu femei credincioase care nu puteau ajunge la altar decât „călcând peste capetele bărbaţilor ca pe nişte lespezi" sau care trebuia transportate, „aproape moarte", în grădina interioară sunt plasate alternativ, pentru a dovedi necesitatea unui nou nartex sau a unei noi abside. Un lucru e incontestabil: principiul activităţii artistice a lui Suger – şi al scrierilor sale pe această temă – trebuie căutat în chiar persoana lui.

Este de netăgăduit – în ciuda, sau mai bine zis tocmai datorită protestelor sale constante, menite a susţine contrariul – că Suger era

animat de o pasionată voinţă de auto-perpetuare sau, pentru a vorbi într-un limbaj mai puţin academic, avea o vanitate enormă. Astfel, a revendicat onoarea unei aniversări grandioase, plasându-se în rând cu Dagobert, Carol cel Pleşuv şi Ludovic al VI-lea, singurele persoane cinstite astfel până atunci, şi a avut grijă să-i mustre cu blândeţe pe viitorii iconomi să nu se supere pentru cheltuielile suplimentare cu mâncarea şi băutura, ci să-şi amintească mai bine că el, Suger, fusese cel care sporise veniturile ţinutului. Era sincer când Îi mulţumea lui Dumnezeu că a lăsat pe seama „epocii şi străduaniei lui" reconstruirea bisericii (sau, cum spune în altă parte, pe seama „unui om atât de mic, urmaşul atâtor oameni mari prin noblețea lor, regi şi abaţi). Cel puţin treisprezece *versiculi* – din cei cu care acoperise şi cel mai mic spaţiu rămas liber pe ziduri sau pe obiectele liturgice – îi menţionează numele, iar numeroasele „portrete de donator, de binefăcător" în care e reprezentat sunt aşezate strategic pe axa principală a catedralei: două la intrarea principală (unul pe timpan, altul pe uşi), un al treilea la baza Crucii Mari care domină arcul iniţial al noului cor supraînălţat şi care poate fi văzut aproape din orice colţ al bisericii, şi unul sau două – pe ferestrele capelei centrale a deambulatoriului. Când citim inscripţia cu litere uriaşe de aur pe care Suger a pus-o deasupra portalurilor de vest – „să fie de neşters"* –, când îl vedem mereu preocupat de receptarea lui de către posteritate şi îngrijorat de „Uitare, rival gelos al Adevărului", când îl vedem desemnându-se ca *dux* sub a cărui oblăduire biserica a fost mărită şi înnobilată, putem spune că ne aflăm în faţa dovezilor pe care Jacob Burckhardt le aduce pentru ceea ce el numeşte „forma modernă a gloriei", şi nu în faţa cuvintelor unui abate din secolul al XII-lea.

---

*E vorba de inscripţia care indica data încheierii lucrării – *Annus millesimus centenus et quadragenus/ Annus erat Verbi, quando sacrata fuit* – inscripţie pe care Suger o dorea de neşters – *Si tamen non obscuretur* (cf. A. Lecoy de la Marche *op. cit.*, p. 224).

Şi totuşi, există o diferenţă fundamentală între setea de glorie a omului renascentist şi vanitatea lui Suger, colosală, dar într-un anume fel profund umilă. Marele om al Renaşterii îşi afirma personalitatea în mod, să-i zicem, centripet: absorbea lumea înconjurătoare până ce întregul său mediu se confunda cu sinele său. Suger şi-a afirmat personalitatea în mod centrifug: el şi-a proiectat sinele în lumea înconjurătoare până ce a fost în întregime absorbit de ea.

Pentru a înţelege acest fenomen psihologic trebuie să ne amintim două lucruri în legătură cu Suger, care îl plasează din nou pe o poziţie diametral opusă faţă de Sfântul Bernard, convertit de viţă nobilă. În primul rând, Suger nu a intrat la mănăstire ca novice – care se dedică vieţii monahale de bunăvoie sau măcar în urma unei deliberări mai mult sau mai puţin mature –, ci în calitate de „dar" închinat abaţiei de la Saint-Denis, pe când era băiat de nouă sau zece ani. În al doilea rând, Suger, care studia alături de tineri nobili şi prinţi de sânge, se născuse cine ştie unde, din părinţi foarte săraci şi simpli.

În asemenea împrejurări, personalitatea multor băieţi ar fi evoluat mai degrabă spre timiditate sau amărăciune. Dar extraordinara vitalitate a viitorului abate l-a dus spre ceea ce am putea numi supracompensaţie. În loc să rămână strâns legat de familia lui sau, dimpotrivă, să rupă brutal orice relaţii cu ea, Suger a ţinut-o la o distanţă prietenoasă, îngăduindu-i chiar, mai apoi, să ia parte, chiar dacă modest, la viaţa abaţiei[5]. În loc să-şi ascundă sau să-şi renege originea umilă, Suger aproape că-şi făcea o glorie din ea, e drept că doar pentru a scoate şi mai mult în evidenţă adoptarea sa la Saint-Denis. „Pentru că, cine sunt eu şi ce e casa părinţilor mei?", exclamă el împreună cu tânărul David. Iar în opera sa literară, ca şi în documentele oficiale întâlneşti la tot pasul fraze ca: „Eu, cu puţină ştiinţă şi de obârşie umilă" sau „Eu, care am reuşit în administrarea acestei biserici, în pofida aşteptărilor legate de merit, caracter şi familie" sau, folosindu-se de vorbele mamei lui Samuel, Hannah, „Eu, cerşetorul pe care mâna puternică a Domnului l-a tras din noroi". Dar mâna puternică a Domnului acţionase prin intermediul abaţiei de la Saint-Denis.

Luându-l de lângă părinții lui, El îi dăduse lui Suger o altă „mamă" – o expresie ce revine cu insistență în scrierile sale –, care îl făcuse ceea ce era. Abația de la Saint-Denis „îl iubise și îl crescuse", „îl ocrotise din copilărie până la bătrânețe"; „pe lângă afecțiunea maternă, îl hrănise în copilărie, îl susținuse în adolescență, pe când făcea primii pași șovăitori, îl întărise cu putere la maturitate și îl așezase solemn alături de principii Bisericii și ai regatului".

Astfel că Suger, considerându-se fiu adoptiv al abației de la Saint-Denis, i-a închinat întreaga energie, toată puterea de pătrundere și toată ambiția cu care fusese dăruit de natură. În măsura în care făcea ca aspirațiile sale personale să se confunde cu cele ale „Sfintei sale Mame, Biserica", am putea spune că și-a răsplătit eul prin renunțarea la propria identitate, ca și cum și-ar fi mărit propria persoană până la identificarea ei cu abația. Răspândindu-și inscripțiile și portretele prin toată biserica, pe lângă faptul că a luat-o în stăpânire, s-a despuiat totodată pe sine de existența sa particulară. Atunci când Pierre le Vénérable, abate la Cluny, a văzut chilia strâmtă a lui Suger, se pare că ar fi spus cu un suspin: „Omul acesta ne rușinează pe toți; el nu construiește pentru sine, ca noi ceilalți, ci numai pentru Dumnezeu". Dar Suger nu făcea diferența între un spațiu și celălalt. Nu avea nevoie de prea mult spațiu privat sau de lux, pentru că spațiul și luxul bazilicii nu erau cu nimic mai puțin ale sale decât confortul modest al chiliei; biserica abației îi aparținea pentru că el aparținea bisericii abației.

În același fel, procesul autoafirmării prin ștergerea sinelui nu se desfășura numai în cadrul abației de la Saint-Denis. Pentru Suger, Saint-Denis însemna Franța; de aceea a evoluat spre un naționalism violent și aproape mistic, aparent la fel de anacronic ca și vanitatea lui. El, pe care scriitorii contemporani îl laudă pentru talentul literar, pentru ușurința de a aborda orice subiect, el, care scria cu îndrăzneală și strălucire și „aproape la fel de repede precum vorbea", nu a simțit niciodată nevoia de a folosi aceste înzestrări pentru a vorbi despre altceva decât despre abația în fruntea căreia se afla și despre cei doi regi ai Franței pe care îi slujise sau – dacă ar fi să ne luăm după

panegiriştii săi – îi condusese. Iar în *Viaţa lui Ludovic al VI-lea* întâlnim sentimente care prefigurează acea formă specifică de patriotism cel mai bine caracterizată de cuvântul de origine franceză *şovinism*. După părerea lui Suger, englezii sunt „hărăziţi printr-o lege morală şi naturală să fie supuşi francezilor, şi nu invers"; iar ceea ce gândea despre nemţi, pe care îi plăcea să-i descrie „scrâşnind din dinţi cu furie teutonă", aflăm din următorul fragment: „Să le trecem cu îndrăzneală hotarele pentru ca, în retragerea lor, să nu rămână nepedepsiţi pentru ceea ce cu trufie au cutezat împotriva Franţei, stăpâna lumii. Să simtă răsplata pentru nerușinarea lor nu pe pământul nostru, ci pe al lor, adeseori cucerit şi supus francilor prin dreptul regal al francilor"*.

În cazul lui Suger, această nevoie de mărire prin metempsihoză, dacă ni se îngăduie expresia, mai este animată şi de o împrejurare aparent fără nici o legătură, pe care el însuşi nu o menţionează (poate că încetase de a mai fi conştient de ea), dar care li s-a părut importantă tuturor admiratorilor săi: Suger era neobişnuit de mic de statură. „Fusese înzestrat cu un trup mic şi firav" spune Guillaume, care se minunează că o atât de „măruntă alcătuire" (*imbecille corpusculum*) putea suporta forţa unei „minţi aşa de riguroase şi de agere". Iar un panegirist anonim scrie:

„Sunt uimit în faţa unui asemenea spirit într-un asemenea trup
Şi că înzestrări aşa de mari şi bune îşi află loc într-un înveliş aşa de strâmt.
Dar cu un asemenea om, natura a vrut să facă dovada
Că virtutea se poate ascunde sub orice fel de piele".

O statură neobişnuit de mică e un lucru care poate părea nesemnificativ în ochii istoriei; şi totuşi, este un factor care a contribuit în

---

*„*Transeamus (...) audacter ad eos, ne redeuntes impune ferant quod in terrarum dominam Franciam superbe praesumpserunt. Sentiant contumaciae suae meritum, non in nostra sed in terra sua, quae jure regio Francorum Francis saepe perdomita subjacet.*" (A. Lecoy de la Marche, *op. cit.*, pp. 116-117).

mare parte la definirea caracterului multor personalităţi istorice de mare faimă. Mai mult decât oricare altul, acest dezavantaj poate deveni un avantaj dacă acela care îi este victimă e în stare să-şi compenseze inferioritatea fizică prin ceea ce am putea numi, cu un cuvânt mai grăitor, „tupeu", şi dacă poate trece bariera psihologică ce îl desparte de oamenii de talie medie în mijlocul cărora se află, cu ajutorul unor aptitudini şi al unei disponibilităţi peste medie de a-şi identifica propriile interese cu ale lor. Tocmai această combinaţie de „tupeu" şi de dorinţă de înfrăţire (uneori însoţită de o inofensivă şi naivă vanitate) îi aşază pe mulţi dintre „marii oameni mici" – ca Napoleon, Mozart, Lucas van Leyden, Erasmus sau generalul Montgomery – într-o clasă aparte şi îi înzestrează cu un farmec şi o fascinaţie speciale. După toate aparenţele, Suger avea ceva din acest farmec special, iar statura lui măruntă, ca şi originea sa umilă erau un stimulent pentru marile sale ambiţii şi înfăptuiri. Un canonic de la mănăstirea Saint-Victor, cu numele ciudat de Simon Chèvre d'Or (Simon Capra Aurea), a surprins foarte pătrunzător caracterul prietenului său Suger atunci când, în discursul pronunţat la moartea acestuia, a inclus un cuplet pe care l-am reprodus ca motto al volumului de faţă:

„Mic de stat şi de neam, constrâns de două micimi înfrăţite,
A refuzat, în micimea lui, să fie un om mărunt".*

Uneori e chiar amuzant şi puţin patetic de văzut cât de departe putea merge Suger în interesul lui dezinteresat atunci când era vorba de prestigiul şi splendoarea abaţiei de la Saint-Denis. Cum a pus la cale o mică înscenare iscusită pentru a dovedi tuturor autenticitatea unor moaşte dăruite de Carol cel Pleşuv. Cum, prin puterea „exemplului personal", i-a determinat pe oaspeţii de seamă ai abaţiei – regi, prinţi sau episcopi – să-şi dăruiască nestematele pentru împodobirea

*„*Corpore, gente brevis, gemina brevitate coactus, in brevitate suae, noluit esse brevis*" (A. Lecoy de la Marche, *op. cit.*, p. 422).

unui nou altar frontal (se spune că şi-a scos el însuşi inelul în prezenţa lor, obligându-i astfel să facă şi ei la fel). Cum membrii unor ordine călugăreşti neavizate, care nu ştiau să folosească perlele şi nestematele decât pentru a obţine în schimbul lor bani pentru pomeni, i-au vândut lui Suger astfel de obiecte, şi cum el, mulţumind lui Dumnezeu pentru „fericita minune", le-a dat patru sute de livre pe întreaga cantitate, „deşi valorau mult mai mult". Cum obişnuia să-i încolţească pe călătorii veniţi din Răsărit până ce ei îl asigurau că bogăţiile de la Saint-Denis le întreceau pe cele de la Constantinopol; cum îşi exprima dezamăgirea dacă un oaspete mai încăpăţânat sau mai puţin politicos refuza să-i dea această satisfacţie; şi cum, în cele din urmă, se consola cu un citat din Sfântul Pavel – „Fiecare să fie bogat în felul său" –, pe care el îl interpretează sau pretinde a-l interpreta cu înţelesul: „Să-l laşi pe fiecare să creadă că e bogat".

Suger, acest „cerşetor ridicat din noroi", nu a scăpat de marea slăbiciune a parvenitului – snobismul. Se desfată cu numele şi titlurile regilor, prinţilor, papilor şi înalţilor ierarhi ai Bisericii care vizitaseră abaţia şi care îi arătaseră stima şi afecţiunea lor. Se uita cu un oarecare dispreţ la simplii conţi sau nobili, ca să nu mai vorbim de „legiunile de cavaleri şi soldaţi" care se adunaseră de pretutindeni la Marea Sfinţire din 11 iunie 1144; şi nu fără mândrie îi aminteşte de două ori pe cei nouăsprezece episcopi şi arhiepiscopi pe care i-a adus laolaltă cu prilejul acelei zile de neuitat: numai unul a lipsit pentru ca fiecare din cele douăzeci de noi altare să fie sfinţit de câte un înalt ierarh; dar aşa, episcopul de Meaux a trebuit să slujească la două altare. Din nou, este greu să tragem o linie apăsată între ceea ce poate fi numit satisfacţia personală şi cea instituţională. Când vorbeşte despre sine, Suger nu face nici o deosebire între „eu" şi „noi"; uneori foloseşte „noi" aşa cum ar face-o un suveran, dar de cele mai multe ori o face în spiritul unui autentic sentiment al „pluralităţii": „noi, comunitatea de la Saint-Denis". Deşi era foarte mândru ori de câte ori primea mici cadouri personale din partea capetelor încoronate, întotdeauna le închina apoi Sfinţilor Martiri, iar funcţia lui de abate

nu-l împiedica să supravegheze personal aprovizionarea cu mâncare pentru marile ocazii sau să scotocească prin cufere și dulapuri în căutarea unor de mult uitate *objets d'art* care ar fi putut fi refolosite.

În ciuda aerelor sale, Suger nu a pierdut niciodată contactul cu „oamenii de rând", pe care învățase să-i cunoască așa de bine în anii petrecuți la Berneval și Toury, și al căror fel de a gândi și de a vorbi îl schițează uneori cu mult talent. Parcă-i auzim pe păzitorii de boi de la cariera de lângă Pontoise cum se vaită că „n-au nimic de făcut" și pe muncitorii care „stau pe acolo și pierd vremea" într-o zi când, după o ploaie torențială, o parte din cei veniți să ajute la muncă plecaseră. Aproape că vedem rânjetul tâmp și totuși ironic al tăietorilor de lemne din pădurea de la Rambouillet când marele lor abate le pune o întrebare pe care ei o consideră stupidă: era nevoie de niște bârne de o lungime excepțională pentru acoperișul noii aripi de vest și nu se găseau pe nicăieri prin apropiere; „dar într-o noapte, după ce mă întorceam de la slujbă, am început să mă gândesc în pat că mă voi duce eu însumi prin toate pădurile de prin preajmă... Lăsând în seama altora orice altă treabă și plecând cu noaptea-n cap, am dat fuga împreună cu dulgherii, neuitând să iau și măsurătoarea pentru bârne, în pădurea ce se cheamă Iveline. Când am ajuns pe pământurile noastre de pe valea râului Chevreuse (...), i-am chemat pe toți pădurarii noștri, care cunoșteau la fel de bine și celelalte păduri din jur, și i-am cercetat sub jurământ, încercând să aflăm unde am fi putut găsi lemn de o asemenea lungime, indiferent cu prețul cărui efort. Lucru la care ei au zâmbit și de care ar fi vrut chiar să râdă dacă ar fi îndrăznit; erau uimiți că nu știam că într-adevăr așa ceva nu se găsea în toată zona. Dar noi, cu îndrăzneala credinței, am început să căutăm prin păduri; și, în primul ceas de căutări, am găsit un lemn de lungimea necesară. Ce să mai spun? Pe la nouă ceasuri, sau poate și mai devreme, printre tufișuri, prin desișul pădurii și prin mărăcinișuri, am găsit douăsprezece asemenea lemne, exact câte aveam nevoie..."

E ceva cuceritor, înduioșător chiar în imaginea acestui omuleț mai aproape de șaizeci de ani decât de cincizeci, care, preocupat de bâr-

nele sale, nu poate să-şi afle somnul după slujbă; care se gândeşte deodată că ar trebui să se ocupe el însuşi de această problemă; care pleacă în grabă, cu noaptea-n cap, în fruntea dulgherilor, şi, cu măsurătorile necesare în buzunar, aleargă prin pădure „cu îndrăzneala credinţei" şi obţine în cele din urmă exact ceea ce dorea. Totuşi, lăsând la o parte „orice interes de ordin uman", această întâmplare măruntă ne oferă, poate, răspunsul final la întrebarea noastră de la început: de ce, spre deosebire de mulţi alţi patroni ai artelor, Suger s-a simţit obligat să consemneze în scris ceea ce înfăptuise?

După cum am văzut, unul din motivele sale era o anumită dorinţă de autojustificare, accentuată probabil de faptul că, spre deosebire de preoţii, principii şi cardinalii secolelor de mai târziu, el se simţea responsabil faţă de consiliul canonicilor şi faţă de ordinul său. Un al doilea motiv era, fără îndoială, ceea ce noi am numit vanitatea sa personală şi instituţională. Dar nici unul din aceste două impulsuri, oricât de puternice ar fi fost, nu s-ar fi putut exprima dacă Suger nu ar fi avut convingerea fermă, şi îndreptăţită, că rolul său fusese complet diferit de cel al unui „patron al artelor", care, pentru a cita definiţia din *Dicţionarul Oxford*, „favorizează, protejează sau binevoieşte să slujească o persoană, o cauză sau o artă".

Un om care îşi ia dulgherii în pădure să caute bârne şi care alege personal copacii potriviţi, un om care se îngrijeşte ca noua sa absidă să fie aliniată cum se cuvine faţă de vechea navă – cu ajutorul „instrumentelor geometrice şi aritmetice" – se înrudeşte mult mai mult cu arhitectul amator sau profesionist din Evul Mediu timpuriu – sau chiar din vremea colonizării Americii – decât cu marii mecena din perioada goticului târziu sau din cea a Renaşterii, care obişnuiau să angajeze un arhitect-şef, îi supervizau planurile, apoi lăsau toate detaliile tehnice în seama lui. Dedicându-se „trup şi suflet" înfăptuirilor sale artistice, s-ar putea spune că Suger le înregistrează nu atât în calitatea cuiva care „favorizează, protejează sau binevoieşte să slujească...", ci mai ales în aceea de conducător sau supraveghetor direct. Alţii vor hotărî care este partea lui de responsabilitate sau co-respon-

sabilitate în proiectarea structurilor. Dar s-ar părea că foarte puține lucruri s-au făcut fără măcar participarea sa activă. Înseși cuvintele sale atestă faptul că el i-a ales și i-a adus pe diferiții meșteri, că a comandat un mozaic pentru un loc unde, după părerea tuturor, nu era potrivit, că a proiectat iconografia ferestrelor, crucifixelor și panourilor de altar; dar, în același timp, o idee ca aceea de a transforma un vas roman de porfir într-un vultur* (fig. 9) sugerează mai degrabă o fantezie de-a abatelui decât o inovație a unui meșter orfevru.

A fost oare Suger conștient de faptul că, adunând „artiști din toate părțile regatului", a inaugurat marea sinteză a tuturor stilurilor regionale franceze, care, în Île-de-France, zonă relativ sterilă până atunci, avea să dea ceea ce numim astăzi stilul gotic? A bănuit el oare că rozasa de pe fațada sa de vest – motiv apărut pentru prima dată în acest loc, după câte știm – era una din cele mai mari inovații din istoria arhitecturii, ce avea să pună la încercare inventivitatea multor maeștri, de la Bernard de Soissons și până la Hugues Libergier? Știa sau intuia oare că entuziasmul său debordant pentru metafizica luminii, așa cum apare ea la Dionisie Pseudo-Areopagitul și la Ioan Scotus Eriugena, îl plasase în avangarda unei mișcări intelectuale ce avea să se materializeze în teoriile proto-științifice ale lui Roger Grosseteste și Roger Bacon, pe de o parte, și în platonismul creștin reprezentat de Guillaume d'Auvergne, Henri de Gand, Ulrich de Strasbourg până la Marsilio Ficino și Pico della Mirandola, pe de altă parte? Aceste întrebări vom fi nevoiți să le lăsăm fără răspuns. Sigur este însă că Suger era deplin conștient de diferența dintre structurile sale „moderne" (*opus novum* sau chiar *modernum*) și vechea bazilică carolingiană (*opus antiquum*). Atâta vreme cât mai existau părți ale vechii construcții, el știa că ar trebui să armonizeze (*adaptare et coaequare*) lucrarea „modernă" cu cea „veche". Și era deplin conștient de calitățile estetice distinctive ale noului stil. I-a simțit și ne face și

*) Vas de porfir în formă de vultur, cunoscut sub numele de „Vulturul lui Suger", acum la muzeul Luvru.

pe noi să-i simţim măreţia atunci când spune despre noua sa absidă că „e înnobilată de frumuseţea lungimii şi a lărgimii"; a simţit şi verticalitatea-i avântată atunci când descrie nava centrală a absidei sale ca fiind „brusc ridicată (*repente*) spre înălţimi" de coloanele ce o susţin; a simţit, de asemenea, şi transparenţa-i luminoasă când îşi descrie biserica „scăldată în minunata lumină neîntreruptă a prealuminatelor ferestre".

S-a spus despre Suger că e mai greu de închipuit ca figură individuală decât marii cardinali ai secolului al XVII-lea, al căror înaintaş este. Şi totuşi, pare că iese din paginile istoriei ca o figură surprinzător de vie şi surprinzător de tipic franceză: un patriot înflăcărat şi un bun administrator, puţin retoric şi foarte înamorat de măreţie, dar în acelaşi timp foarte pragmatic în problemele practice şi cumpătat în obiceiurile personale; muncitor şi tovarăş de nădejde, înzestrat cu o fire bună şi cu *bon sens*, vanitos, spiritual şi de o vioiciune nestăpânită.

Într-un secol neobişnuit de productiv în materie de sfinţi şi eroi, Suger a excelat prin latura sa umană şi a avut parte de moartea unui om de ispravă, după o viaţă petrecută cu folos. Pe la sfârşitul lui 1150 s-a îmbolnăvit de friguri, iar înainte de Crăciun nu mai era nici o speranţă să se vindece. Cu efuziunea şi dramatismul specifice epocii, a cerut să fie dus în mănăstire, unde, plângând, i-a implorat pe călugări să-l ierte pentru toate ocaziile în care ar fi putut să-i nemulţumească. Dar s-a rugat lui Dumnezeu să-l cruţe până la sfârşitul sărbătorilor, „pentru ca bucuria fraţilor să nu se transforme în mâhnire din cauza lui". Şi această dorinţă i-a fost îndeplinită. Suger a murit pe 13 ianuarie 1151, la o săptămână după Bobotează, ultima din sărbătorile Crăciunului. „Nu s-a cutremurat în faţa morţii – ne spune Guillaume – pentru că îşi încheiase viaţa înainte de a fi murit; se împăcase cu gândul morţii fiindcă se bucurase de viaţă. A plecat de bunăvoie pentru că ştia că lucruri şi mai bune îl aşteaptă dincolo şi nu considera că un om cumsecade trebuie să plece ca şi cum ar fi alungat, dat la o parte în pofida voinţei sale."

NOTE

1. Cf. Glaser, Hubert, *Sugers Vorstellung von der geordneten Welt*, „Historisches Jahrbuch", LXXX, 1961, pp. 93 şi urm.

2. Cf. Glaser, Hubert, *Wilhelm von Saint-Denis. Ein Humanist aus der Umgebung des Abtes Suger und die Krise seiner Abtei von 1151 bis 1153*, „Historisches Jahrbuch"; LXXXV, 1965, pp. 257 şi urm.

3. Însemnul feudal al abaţiei de la Saint-Denis, adoptat şi de regii Franţei începând din secolul al XII-lea. A fost purtat prima dată de Ludovic al VI-lea în 1124, ca urmare a anexării ţinutului Vexin la Coroana Franţei (conţii de Vexin erau apărătorii militari ai abaţiei).

4. Acest manuscris al operei lui Dionisie Pseudo-Areopagitul se află acum la Paris, la Bibliothèque Nationale, MS Grec. 437, vezi Percy Ernst Schramm şi Florentine Mütherich, *Denkmale der deutschen Könige und Kaiser. Ein Beitrag zur Herrschergeschichte von Karl der Grossen bis Friedrich II, 768-1250*, München, 1962, p. 120. Pentru legenda Sfântului Dionisie, vezi S. J. Henri Moretus Plantin, „Les passions du Saint Denys", in *Mélanges offerts au R. P. Ferdinand Cavallera*, Toulouse, 1948, pp. 215 şi urm., iar pentru identificarea sfântului cu Areopagitul, vezi Raymond J.O.P. Loenertz, *La légende parisienne de S. Denys l'Aréopagite, sa genèse et son premier témoin*, „Analecta Bollandiana", LXIX, 1951, pp. 217 şi urm.

5. Numele tatălui lui Suger, Helinandus, al unui frate şi al unei cumnate de-ale lui – Radulphus şi, respectiv, Emmelina – figurează în necrologul abaţiei. Un alt frate, Pierre, l-a însoţit pe Suger în Germania în 1125. Unul din nepoţii lui, Gérard, plătea abaţiei o dare anuală de 15 şilingi, 5 drept chirie iar 10 pentru motive necunoscute. Un alt nepot, Jean, a murit în timpul unei misiuni pe lângă Papa Eugeniu II, care i-a scris lui Suger o deosebit de cordială scrisoare de condoleanţe. Nici unul din exemplele menţionate nu pare să fi fost rodul unor favoritisme.

Nam et sensusratio quaedam est.

Arhitectură gotică și gândire scolastică

Un istoric va dori întotdeauna să-şi împartă materialul în „perioade", pe care *Dicţionarul Oxford* le defineşte frumos drept „segmente izolate de istorie". Pentru a fi izolat, fiecare dintre aceste segmente trebuie să aibă o anumită unitate, iar dacă istoricul doreşte să verifice existenţa acestei unităţi, în loc să se mulţumească s-o postuleze, va fi nevoit să caute şi să descopere analogiile intrinseci între fenomene aparent la fel de disparate cum sunt artele, literatura, filozofia, evenimentele sociale sau politice, mişcările religioase etc. Un asemenea efort, lăudabil şi chiar indispensabil în sine, a dus la urmărirea unor *paralele*, proces ale cărui riscuri sunt foarte evidente. Neputând stăpâni decât un domeniu destul de limitat, atunci când se aventurează *ultra crepidam*, oricine va fi constrâns să recurgă la o informaţie incompletă şi adeseori de mâna a doua. Puţini sunt cei care pot rezista tentaţiei de a ignora sau de a estompa liniile rebele paralelismului, iar paralelismul cel mai autentic nu poate fi pe deplin satisfăcător dacă nu reuşim să ne închipuim cum a fost stabilit. Nu va fi de mirare, aşadar, dacă o nouă tentativă, fără pretenţii, de a stabili o conexiune între arhitectura gotică şi scolastică va fi primită cu suspiciune atât de către istoricii de artă, cât şi de către istoricii filozofiei[1].

Totuşi, dacă lăsăm deocamdată la o parte toate analogiile intrinseci, constatăm că există între scolastică şi arhitectura gotică o concordanţă pur factuală şi foarte clară în spaţiu şi timp, concordanţă care nu poate fi rodul întâmplării şi care este atât de greu contestabilă, încât istoricii filozofiei medievale au fost nevoiţi, în afara oricărui alt considerent, să-şi aranjeze datele în perioade perfect identice cu cele pe care le descopereau, în domeniul lor, istoricii de artă.

I

Renaşterii carolingiene a artelor îi corespunde, în filozofie, reînnoirea reprezentată de Ioan Scotus Eriugena (cca 810-877) – la fel de

strălucitoare, de neașteptată și de plină de resurse care nu aveau să fie descoperite decât mult mai târziu. După aproximativ o sută de ani de căutări ce au marcat ambele domenii, în artă s-au manifestat varietatea și confruntările stilistice din cadrul romanicului, care merge de la simplitatea plană a școlii de la Hirsau* și severitatea structurală, specifică Normandiei și Angliei, la bogăția protoclasicismului din sudul Franței și din Italia; iar în teologie și filozofie se remarcă o multitudine asemănătoare de curente divergente, de la fideismul intransigent, reprezentat de Petrus Damiani, Manegoldus din Lautenbach și, în cele din urmă, de Sfântul Bernard, și raționalismul barbar reprezentat de Berengarius din Tours, Roscellinus, până la protoumanismul unui Hildebert din Lavardin, Marbode din Rennes și școala de la Chartres.

Lanfrancus († 1089) și Anselm du Bec († 1109) au făcut eforturi eroice de a aplana conflictul dintre rațiune și credință înainte chiar ca principiile unei astfel de împăcări să fi fost cercetate și formulate. Cercetarea și formularea lor a fost inițiată de Gilbert de la Porrée († 1154) și de Abélard († 1142). Astfel că scolastica timpurie s-a născut în același moment și în aceleași împrejurări în care a apărut și arhitectura gotică timpurie la abația Saint-Denis a abatelui Suger. Pentru că atât noul stil de gândire, cât și noul stil de a construi (*opus Francigenum*) – deși datorate „multor artiști de diferite nații", așa cum spune Suger despre meșterii săi și deși au evoluat curând în adevărate mișcări internaționale – au iradiat dintr-un teritoriu cuprins într-un cerc în jurul Parisului, cu o rază de mai puțin de o sută de mile. Și au continuat să-și aibă centrul în această zonă pentru încă aproximativ un secol și jumătate.

---

*Întemeiată în 838, mănăstirea benedictină de la Hirsau – *Monasterium Hirsaugiense* – a fost una dintre cele mai vestite din Europa.

Se presupune că aici se află începuturile scolasticii clasice*, în zorii secolului al XII-lea, exact în perioada în care şi sistemul gotic clasic îşi desăvârşea primele izbânzi, la Chartres şi Soissons; şi tot aici cele două domenii au ajuns în faza lor clasică sau de apogeu în timpul domniei lui Ludovic cel Sfânt (1226-1270). Aceasta este epoca în care s-au afirmat mari filozofi scolastici ca Alexander din Hales, Albert cel Mare, Guillaume d'Auvergne, Sfântul Bonaventura şi Sfântul Toma d'Aquino, dar şi arhitecţi ai goticului clasic precum Jean le Loup, Jean d'Orbais**, Robert de Luzarches***, Jean de Chelles****, Hugues Libergier***** şi Pierre de Montereau******; iar trăsăturile distinctive ale scolasticii clasice – în opoziţie cu scolastica timpurie – sunt frapant de asemănătoare cu cele ce caracterizează goticul clasic – în opoziţie cu goticul timpuriu.

S-a observat, pe bună dreptate, că însufleţirea delicată specifică figurilor gotice clasice de pe faţada de vest a catedralei din Chartres,

---

*În arhitectură, ca şi în filozofie, E. Panofsky distinge trei perioade, pe care le numeşte *early*, *high* şi *late*, şi pe care le-am tradus prin *timpuriu*, *clasic* şi *târziu*.

***Jean d'Orbais*, constructor francez din secolul al XIII-lea, identificat într-o inscripţie (acum dispărută) din labirintul catedralei din Reims ca fiind primul arhitect al acestui edificiu, autorul planului său de ansamblu şi al corului, început în 1211.

****Robert de Luzarches*, arhitect francez (Luzarches, ? – † Amiens, cca 1223). După incendiul din 1218, i-a revenit sarcina de a reconstrui catedrala din Amiens; îi este atribuită prima campanie de lucrări la nava centrală şi faţadă.

*****Jean de Chelles*, constructor francez din secolul al XIII-lea, identificat într-o inscripţie sculptată la baza faţadei sudice a transeptului catedralei Notre-Dame din Paris; aceasta atestă faptul că el a ridicat faţada nordică a catedralei şi a început-o pe cea sudică (în jur de 1250-1260).

******Hugues Libergier*, arhitect francez († 1263). Din 1231 şi până la moarte a construit nava şi faţada bisericii Saint-Nicaise din Reims (acum distrusă). Piatra lui de mormânt se păstrează în catedrala din Reims (vezi fig. 1).

*******Pierre de Montereau* (sau *de Montreuil*), arhitect francez († Paris, 1267). Numele său e menţionat la Saint-Denis, dar nu se ştie exact care a fost contribuţia sa la ridicarea bisericii abaţiei. În 1265 este menţionat ca şef de lucrări la Notre-Dame din Paris, atribuindu-i-se construcţia faţadei meridionale a transeptului.

ce le deosebește de figurile din epoca romanică, reflectă o redeșteptare a interesului pentru psihologie, aflat în stare latentă timp de mai multe secole[2]; dar acest tip de psihologie era încă tributar dihotomiei biblice – și augustiniene – între „suflarea de viață" și „țărâna din pământ" (cf. *Fac.* 2, 7). Statuile aparținând goticului clasic de la Reims și Amiens, Strasbourg și Naumbourg – deși cu mult mai fidele naturii, chiar dacă încă nu în aceeași măsură ca un portret –, precum și ornamentația floral㠄 și animalieră a goticului clasic – naturală, deși nu încă naturalistă – afirmă victoria aristotelismului. Sufletul omenesc, deși recunoscut ca nemuritor, este considerat acum ca fiind principiul organizator și unificator al trupului însuși mai mult decât o substanță independentă. Se consideră acum că o plantă există ca plantă și nu ca o copie a ideii de plantă. Existența lui Dumnezeu putea fi demonstrată mai degrabă prin creația Lui decât *a priori*[3].

Și în privința organizării formale, *Summa* din scolastica clasică diferă de enciclopediile și *Libri Sententiarum* din secolele al XI-lea și al XII-lea – mai puțin cuprinzătoare, mai puțin bine organizate, mult mai puțin uniforme – în același fel în care stilul gotic clasic se deosebește de stilurile precedente. De fapt, chiar cuvântul *summa* – folosit pentru prima oară cu titlul de „carte" de către juriști – nu și-a schimbat înțelesul de „mic compendiu" (*singulorum brevis comprehensio* sau *compendiosa collectio*, așa cum l-a definit Robert de Melun în 1150) în cel de „prezentare exhaustivă și sistematică", din „sumar" în *summa*, așa cum îl cunoaștem acum, decât abia în ultimul lustru al secolului al XII-lea[4]. Cel mai timpuriu și bine dezvoltat specimen din soiul acesta nou, *Summa Theologiae* de Alexander din Hales, care, potrivit lui Roger Bacon, „cântărea atât cât poate duce un cal", a fost început în 1231, chiar în anul în care Pierre de Montereau a început construcția noii nave a bisericii abației de la Saint-Denis.

Cei cincizeci sau șaizeci de ani de după moartea lui Ludovic cel Sfânt († 1270) – sau după cea a Sfântului Bonaventura ori a Sfântului Toma († 1274) – marchează ceea ce istoricii filozofiei au numit sfârșitul scolasticii clasice și ceea ce, pe de altă parte, istoricii de artă au

numit sfârşitul goticului clasic – faze în cadrul cărora diferitele evoluţii, oricât de importante, nu contribuie încă la o schimbare fundamentală de atitudine, ci se manifestă mai degrabă printr-o descompunere progresivă a sistemului existent. Atât în viaţa intelectuală, cât şi în cea artistică – în muzică inclusiv, care a fost dominată, începând de pe la 1170, de şcoala de la Notre-Dame din Paris – putem observa o tendinţă crescândă de *descentralizare*. Impulsurile creatoare au tins să se mute de la ceea ce fusese considerat centru spre ceea ce fusese considerat periferie: spre sudul Franţei, Italia, ţările germanice şi Anglia, care, în secolul al XII-lea, se dovedise înclinată spre o completă izolare[5].

Se poate observa o scădere a încrederii în suprema putere de sinteză a raţiunii, care triumfase o dată cu Toma d'Aquino, iar aceasta s-a concretizat într-o redeşteptare – desigur, la un cu totul alt nivel – a curentelor reprimate în timpul perioadei clasice. *Summa* a fost din nou înlocuită cu tipuri de prezentare mai puţin sistematice şi mai puţin ambiţioase. Prescolastica augustiniană (afirmând, între altele, independenţa voinţei faţă de intelect) a revenit în forţă, opunându-se ideilor Sfântului Toma, iar doctrinele tomiste antiaugustiniene au fost condamnate public la trei ani după moartea sa. În acelaşi fel, tipul „clasic" de catedrală a fost abandonat în favoarea unor soluţii mai puţin bine sistematizate şi, într-un fel, mai arhaice; iar în artele plastice putem observa redeşteptarea unei tendinţe pregotice spre abstract şi linear.

Doctrinele scolasticii clasice fie s-au osificat în tradiţii de şcoală, fie au fost supuse vulgarizării în tratate populare ca *Somme-le-Roy* (1279) sau *Tesoretto* de Brunetto Latini, fie au fost supuse unor interpretări rafinate, împinse până la limita capacităţii de înţelegere. Nu degeaba cel mai mare reprezentant al acestei perioade, Duns Scotus, care a murit în 1308, era supranumit *Doctor Subtilis*. În mod asemănător, goticul clasic fie a devenit doctrinar (pentru a folosi expresia lui Dehio), fie a fost redus şi simplificat (în special în cadrul ordinelor cerşetoare), fie a fost rafinat şi complicat, aşa cum se poate ob-

serva la arcaturile în formă de coarde de harfă de la Strasbourg, în broderia de piatră de la Freiburg sau în reţelele fluide de la Hawton ori Lincoln. Dar o schimbare fundamentală nu s-a anunţat decât la sfârşitul acestei perioade şi nu a devenit efectiv şi universal operantă înainte de mijlocul secolului al XIV-lea; în istoria filozofiei, data convenţională pentru desprinderea de scolastica clasică este 1340 – moment în care învăţăturile lui William din Ockham deveniseră atât de populare, încât s-a impus condamnarea lor.

În acest timp, energiile scolasticii clasice – lăsând la o parte şcolile tomiste şi scotiste osificate, care au continuat să existe, tot aşa cum pictura academistă a supravieţuit şi supravieţuieşte încă după Manet – fie s-au canalizat în poezie, iar apoi în umanism, prin intermediul lui Guido Cavalcanti, Dante şi Petrarca, fie în misticismul antiraţionalist, prin intermediul lui Meister Eckhart şi al urmaşilor săi. Iar atâta vreme cât filozofia a continuat să se confunde cu scolastica, în sensul strict al cuvântului, ea a avut tendinţa de a deveni agnostică. Cu excepţia averroiştilor – care, pe măsura trecerii timpului, au devenit o sectă izolată –, acest lucru s-a petrecut în cadrul acelei puternice mişcări pe care, cu drept cuvânt, ultimii scolastici au numit-o „modernă" şi care a început cu Peter Aureolus (cca 1280-1323) şi a ajuns la deplina maturitate cu William din Ockham (cca 1295-1349 sau 1350): nominalismul critic (numit aşa în opoziţie cu nominalismul dogmatic prescolastic legat de numele lui Roscellinus, dar în mod evident mort de aproape două sute de ani). Spre deosebire chiar şi de adepţii aristotelismului, nominaliştii neagă orice fel de existenţă reală universaliilor, pentru a o conferi numai particulariilor, astfel încât coşmarul scolasticii clasice – problema unui *principium individuationis* potrivit căruia Pisica Universală se materializează într-un număr infinit de pisici particulare – s-a risipit complet. După cum spune Peter Aureolus, „orice lucru este individual numai şi numai prin sine şi nu prin altceva" (*omnis res est se ipsa singularis et per nihil aliud*).

Pe de altă parte, a reapărut veşnica dilemă a empirismului: de vreme ce calitatea de realitate aparţine exclusiv lucrurilor ce pot fi

aprofundate prin *notitia intuitiva,* adică acelor lucruri percepute direct de simţuri şi acelor dispoziţii sau procese psihologice (bucurie, tristeţe, dorinţă) cunoscute direct prin experienţă interioară, tot ce este real – adică universul obiectelor fizice şi universul proceselor psihologice – nu poate fi niciodată raţional, în vreme ce tot ce este raţional – în speţă conceptele extrase din aceste două universuri prin *notitia abstractiva* – nu poate fi niciodată real; astfel că toate problemele metafizice şi teologice – inclusiv existenţa lui Dumnezeu, nemurirea sufletului şi, în cel puţin un caz (Nicolaus din Autrecourt) chiar şi cauzalitatea – nu pot fi discutate decât în termeni de probabilitate".

Numitorul comun al acestor noi curente este, desigur, subiectivismul – subiectivismul estetic, în cazul poetului şi umanistului, subiectivismul religios, în cazul misticului, subiectivismul epistemologic, în cazul nominalistului. De fapt, aceste două extreme, misticismul şi raţionalismul, nu sunt, într-un anume sens, decât două aspecte opuse ale aceleiaşi atitudini. Atât misticismul, cât şi raţionalismul taie legătura dintre raţiune şi credinţă. Dar misticismul – despărţit mult mai categoric de scolastică în cadrul generaţiei lui Tauler, Suso şi Jan van Ruysbroeck* decât pe timpul lui Meister Eckhart – procedează astfel pentru a salva integritatea sentimentului religios, în vreme ce nominalismul încearcă să apere integritatea gândirii raţionale şi a observaţiei empirice (William din Ockham acuză în mod explicit de „îndrăzneală" orice încercare de a supune controlului teologic „logica, fizica şi gramatica").

Atât misticismul, cât şi nominalismul trimit individul la resursele experienţei sensibile şi psihologice: *intuitus* este unul dintre termenii favoriţi şi conceptul central la Meister Eckhart, ca şi la William din Ockham. Dar, în timp ce misticul face apel la simţuri pentru a-i furniza imagini vizuale şi stimuli emoţionali, nominalistul se bazează

**Jan Van Ruysbroeck*, constructor flamand (Bruxelles, cca 1400-1485). Capodopera sa este turnul Primăriei din Bruxelles (1449-1455). În 1459 a fost numit inspector al clădirilor din Brabant.

pe ele ca purtătoare ale realității; iar *intuitus*-ul misticului este focalizat asupra unei unități situate dincolo de însăși distincția dintre om și Dumnezeu sau dintre Persoanele Treimii, în vreme ce *intuitus*-ul nominalistului se concentrează asupra diversității obiectelor particulare și a proceselor psihologice. Atât misticismul, cât și nominalismul sfârșesc prin a aboli granița dintre finit și infinit. Dar misticul tinde să caracterizeze *ego*-ul drept infinit, deoarece crede în contopirea sufletului omenesc cu Dumnezeu, în vreme ce nominalistul tinde să caracterizeze lumea fizică drept infinită, deoarece nu vede nici o contradicție logică în ideea unui univers fizic infinit și nu mai acceptă nici obiecțiile teologice împotriva acestei concepții. Nu trebuie să fie, deci, de mirare că școala nominalistă a secolului al XIV-lea a anticipat sistemul heliocentric al lui Copernic, analiza geometrică a lui Descartes și mecanica lui Galilei și Newton.

În mod asemănător, goticul târziu a explodat într-o varietate de stiluri ce reflectă toate aceste diferențe regionale și ideologice. Dar și această diversitate e unită de un subiectivism care, în sfera vizualului, corespunde cu ceea ce se poate observa în viața intelectuală. Expresia cea mai caracteristică a acestui tip de subiectivism constă în apariția interpretării perspectivei, care, începând cu Giotto și Duccio, de pe la 1330-1340 a fost acceptată peste tot. În redefinirea suprafeței materiale a picturii și desenului ca o proiecție plană imaterială, perspectiva – oricât de stângace la început – dă seamă nu numai de *ce* se vede, ci și de *cum* anume se vede în anumite împrejurări. Ea înregistrează, pentru a folosi termenul lui William din Ockham, *intuitus*-ul direct de la subiect la obiect, netezind astfel calea spre „naturalismul" modern și conferind expresiei vizuale calitatea de infinit; pentru că punctul de fugă al perspectivei poate fi definit numai ca „proiecție a punctului în care se intersectează paralelele".

E normal, prin urmare, să considerăm perspectiva drept o tehnică specifică numai artelor bidimensionale. Totuși, acest nou mod de a vedea – sau mai degrabă de a proiecta în funcție de însuși procesul vederii – urma să înnoiască și celelalte arte. Sculptorii și arhitecții în-

cep și ei să conceapă formele pe care le creează nu atât ca unități izolate, cât, mai degrabă, ca un „spațiu pictural" cu sens, deși acest „spațiu pictural" se constituie în ochii privitorului fără a-i fi prezentat într-o proiecție prestabilită. Artele tridimensionale se constituie și ele în suport al unei experiențe picturale. Acest lucru este valabil pentru toată sculptura goticului târziu – chiar dacă principiul picturalității nu ajunge atât de departe ca în portalul în formă de scenă de la Champmol, proiectat de Claus Sluter*, sau ca în ceea ce se numește *Schnitzaltar* (specific secolului al XV-lea) sau ca în acele figuri în *trompe l'oeil* care se uită în sus, spre o săgeată, ori în jos, de la înălțimea unui balcon –, pentru arhitectura „perpendiculară" din Anglia și pentru toate noile tipuri de biserici-hală** și de semibiserici-hală din țările germanice.

Toate acestea nu sunt valabile doar pentru acele inovații despre care se poate spune că reflectă spiritul empiric și „particularist" al nominalismului: peisajul și interiorul, cu accente concomitente asupra unor trăsături de gen, și portretul complet autonom și individualizat, reprezentându-l pe cel ce pozează, după expresia lui Peter Aureolus, ca fiind „ceva individual numai și numai prin propriile calități și prin nimic altceva", în timp ce imagini mai timpurii cu pretenție de portret se mulțumeau să suprapună o *haecceitas*** scotistă pe o imagine încă stereotipă. Și mai sunt valabile și pentru acele noi *Andachtsbilder* asociate în mod obișnuit cu misticismul: *Pietà*, Sfântul Ioan la pieptul Domnului, Omul Durerii, Hristos la teascul de struguri etc. În felul lor, asemenea „imagini ale aderării prin empa-

---

**Claus Sluter*, sculptor de origine olandeză (1340-1350 – † 1405-1406). Lui i se datorează mai multe lucrări de la mănăstirea din Champmol, lângă Dijon, întemeiată în 1383 de către Philippe le Hardi (Filip Cutezătorul), duce de Burgundia, pentru a sluji de necropolă lui și descendenților săi.

***Biserica-hală* este un tip de biserică cu mai multe nave, toate de aceeași înălțime, al cărei interior e luminat doar de ferestrele colateralelor.

***Termen fundamental al doctrinei lui Duns Scotus, desemnând actul ultim care determină forma speciei la singularitatea individului.

tie", cum ar putea fi parafrazat termenul, nu sunt cu nimic mai puțin „naturaliste" – uneori chiar înfiorători de „naturaliste" – decât portretele, peisajele și interioarele deja menționate; iar în vreme ce portretele, peisajele și interioarele creează impresia infinitului făcându-l conștient pe privitor de nesfârșita diversitate și de lipsa de hotar a creației lui Dumnezeu, așa-numitele *Andachtsbilder* creează impresia infinitului îngăduindu-i privitorului să-și cufunde ființa în nesfârșirea Creatorului Însuși. O dată în plus, nominalismul și misticismul se dovedesc a fi *les extrêmes qui se touchent*. Se poate vedea cu ușurință că aceste tendințe aparent ireconciliabile se pot întrepătrunde în diverse feluri în secolul al XIV-lea, pentru a fuziona, în cele din urmă, într-un moment glorios, în pictura marilor flamanzi, așa cum au fuzionat și în filozofia marelui lor admirator, Nicolaus Cusanus, care a murit în același an (1464) cu Roger van der Weyden.

II

În timpul fazei „acute" a acestei dezvoltări uimitor de sincrone, adică în perioada situată aproximativ între 1130-1140 și 1270, se poate observa, după părerea mea, o legătură între stilul gotic și scolastică, legătură ce depășește un simplu paralelism, fiind în același timp mai generală decât influențele individuale – importante, desigur – exercitate inevitabil de gânditorii eruditi asupra pictorilor, sculptorilor sau arhitecților. Spre deosebire de simplul paralelism, conexiunea la care mă refer constă într-o relație autentică de la cauză la efect; dar, spre deosebire de o influență individuală, această relație cauză-efect se manifestă mai degrabă prin difuziune decât prin impact direct. Se manifestă prin răspândirea a ceea ce s-ar putea numi, în lipsa unui termen mai bun, o obișnuință mentală – reducând acest clișeu uzat la sensul scolastic strict de „principiu care guvernează actul", *principium importans ordinem ad actum*[7].

Astfel de obișnuințe mentale acționează în toate formele de civilizație. Din toate scrierile moderne asupra istoriei răzbate ideea de

evoluție (o problemă a cărei devenire merită studiată mai mult decât s-a făcut până în prezent și care pare a intra acum într-o fază critică); iar noi, cu toții, în lipsa unor cunoștințe solide de biochimie sau psihanaliză, vorbim cu mare ușurință despre carențe de vitamine, alergii, fixații materne și complexe de inferioritate.

Este uneori dificil, dacă nu chiar imposibil, să deosebim un sistem formativ de obișnuințe dintre multe altele și să ne imaginăm canalele lui de transmisie. Cu toate acestea, perioada cuprinsă cam între 1130-1140 și 1270 și teritoriul de „o sută de mile în jurul Parisului" constituie o excepție. În acest spațiu restrâns scolastica a ajuns să dețină monopolul educației. Din ce în ce mai mult, educația intelectuală s-a mutat din așezămintele monastice în instituții mai mult urbane decât rurale, mai mult cosmopolite decât regionale și, într-un fel, numai pe jumătate ecleziastice: în școlile de pe lângă catedrale, în universități și în *studia* aparținând noilor ordine ale cerșetorilor – aproape toate produse ale secolului al XIII-lea –, ai căror membri au jucat un rol din ce în ce mai important chiar în cadrul universităților. Iar în vreme ce mișcarea scolastică, pregătită de învățătura benedictină și inițiată de Lanfranc și Anselm du Bec, era dusă mai departe și ajungea la apogeu datorită dominicanilor și franciscanilor, stilul gotic, pregătit în mănăstirile benedictine și inițiat de Suger de la Saint-Denis, atingea maxima înflorire în marile biserici orășenești. Este semnificativ faptul că, în epoca romanică, cele mai mari nume din istoria arhitecturii aparțin mănăstirilor benedictine, în timpul goticului clasic – catedralelor, iar în timpul goticului târziu – bisericilor parohiale.

E puțin probabil ca meșterii ce au înălțat structurile gotice să-i fi citit pe Gilbert de la Porrée sau pe Toma d'Aquino în original. Dar primeau influența punctului de vedere scolastic în nenumărate alte feluri, nemaipunând la socoteală faptul că însăși natura muncii lor îi făcea să fie strâns legați de cei ce elaborau programele liturgice și iconografice. Merseseră la școală, ascultaseră predici, putuseră lua parte la acele *disputationes de quodlibet* care, întrucât puneau în discuție absolut toate problemele de actualitate, se transformaseră în

evenimente sociale foarte asemănătoare cu spectacolele de operă, concertele sau conferințele din zilele noastre". Se creau astfel numeroase ocazii de a stabili relații directe cu învățații vremii. Însuși faptul că nici științele naturale, nici cele umaniste, ba nici chiar matematica nu își elaboraseră metode și terminologii specifice și încifrate păstra întreaga cunoaștere umană la îndemâna unui intelect obișnuit și nespecializat. Și, lucru poate mai important decât oricare altul, întreg sistemul social se îndrepta rapid spre un profesionalism de tip urban care, nefiind încă încorsetat în structura rigidă a ghildelor sau a *Bauhütten* (asociații ale zidarilor), constituia un teren unde preotul și laicul, poetul și avocatul, filozoful și artizanul se puteau întâlni aproape pe picior de egalitate. Atunci își fac apariția o serie întreagă de meserii specific urbane: librarul-editor (*stationarius*, de unde englezescul *stationer*), care, mai mult sau mai puțin strict supravegheat de o universitate, producea cărți manuscrise în ceea ce am numi astăzi „tiraj de masă", cu ajutorul angajaților: copiști, vânzători de cărți (atestați documentar de pe la 1170), împrumutători de cărți, legători și pictori (*enlumineurs*), aceștia din urmă, de pildă, ocupând, spre sfârșitul secolului al XIII-lea, o întreagă stradă a Parisului. Tot în orașe au apărut și alte meserii specializate, precum cea de pictor, sculptor, bijutier; la oraș s-a instalat și învățatul care, deși în mod obișnuit om al Bisericii, își dedica cea mai mare parte din timp scrisului și predării (de unde și cuvântul „scolastic" sau „scolastică"); ultimul, dar nu cel din urmă sosit la oraș este arhitectul profesionist.

Acest arhitect profesionist – „profesionist" în opoziție cu arhitectul-om al Bisericii, echivalent cu ceea ce numim în vremurile noastre arhitect amator – începe să se afirme și supraveghează personal lucrările. S-a transformat astfel într-un om de lume, foarte călătorit, adeseori și foarte citit, bucurându-se de un prestigiu social nemaivăzut până atunci și nedepășit de atunci încoace. Ales în mod liber *propter sagacitatem ingenii*, primește un salariu invidiat de clerul inferior și apare pe șantier „cu mănuși și ținând în mână o riglă (*virga*)", pentru a da ordine tăioase, devenite proverb în literatura fran-

ceză atunci când se pune problema descrierii cuiva care face lucrurile aşa cum trebuie şi cu o siguranţă superioară: „*Par cy me le taille*"[9]. Portretul lui stă în „labirinturile" marilor catedrale, alături de cel al episcopului ctitor. Arhitectului Hugues Libergier, care proiectase biserica Saint-Nicaise din Reims – astăzi dispărută –, i s-a făcut în 1263, anul morţii sale, cinstea nemaiîntâlnită până atunci de a fi imortalizat într-o efigie în care nu numai că apare îmbrăcat într-un soi de ţinută universitară, dar şi ţinând macheta bisericii „sale" – privilegiu acordat numai donatorilor cu sânge regal (fig. 1). Iar Pierre de Montereau – fără îndoială, cel mai logic arhitect din câţi au existat vreodată – este numit, în inscripţia de pe lespedea sa funerară, *Doctor Lathomorum*: către 1267, după cum vedem, arhitectul însuşi începuse să fie considerat un fel de scolastic.

III

Atunci când dorim să aflăm în ce fel a fost influenţată devenirea arhitecturii gotice timpurii şi clasice de scolastica timpurie şi clasică, ar trebui să facem abstracţie de conţinutul noţional al doctrinei şi să ne concentrăm atenţia asupra unui *modus operandi* specific (ca să împrumutăm un termen chiar din limbajul scolasticii). Diferitele doctrine privind chestiuni ca relaţia dintre trup şi suflet sau universaliile în opoziţie cu particulariile s-au reflectat firesc în artele reprezentării mai mult decât în arhitectură. E adevărat că arhitectul se afla în strânsă legătură cu sculptorii în piatră, pictorii de vitralii, sculptorii în lemn, ale căror lucrări le studia oriunde s-ar fi dus (dovadă *Albumul* lui Villard de Honnecourt*), pe care îi angaja, cărora le supraveghea

---

**Villard de Honnecourt*, arhitect şi desenator francez de la începutul secolului al XIII-lea. Cunoscut datorită *Albumului* său de crochiuri – planuri de construcţii, maşini şi scene de luptă, scene religioase, obiecte de orfevrerie, figuri construite pe trasee geometrice – conţinând 33 de file, acum aflat la Biblioteca Naţională din Paris. A călătorit prin Europa, ajungând până în Ungaria, după ce a colaborat la construirea catedralei din Cambrai şi a bisericii Saint-Quentin din Reims.

lucrările și cărora trebuia să le transmită un program iconografic pe care, după cum ne amintim, nu-l putea elabora decât în urma unei colaborări strânse cu un scolastic. Dar procedând astfel, el asimila și transmitea mai departe, mai mult decât punea în aplicare, substanța gândirii contemporane. În realitate, ceea ce arhitectul – care „concepea forma edificiului fără însă a prelucra el însuși materia"[10] – putea pune și chiar punea în aplicare, în mod direct, în calitatea sa de arhitect, era mai degrabă acel fel special de a proceda care trebuie să fi fost primul lucru ce l-a impresionat pe laic ori de câte ori intra în contact cu un scolastic.

Acest fel de a proceda decurge – ca, de altfel, orice *modus operandi* – dintr-un *modus essendi*[11], din însăși *la raison d'être* a scolasticii timpurii și clasice, care constă în determinarea unității adevărului. Oamenii secolelor al XII-lea și al XIII-lea își propuseseră o sarcină pe care înaintașii lor nu o avuseseră clar în vedere și pe care urmașii, mistici și nominaliști, aveau din păcate să o abandoneze – instaurarea unei păci trainice între credință și rațiune. „Doctrina sacră – spune Toma d'Aquino – angajează rațiunea umană nu în slujba dovedirii credinței, ci a limpezirii (*manifestare*) a tot ceea ce propune această doctrină"[12]. Aceasta înseamnă că rațiunea umană nu trebuie să-și propună să ofere dovezi nemijlocite pentru probleme de credință cum ar fi structura tripersonală a Treimii, Întruparea, temporalitatea creației etc., dar poate, în schimb, – și chiar o face – să elucideze sau să clarifice aceste probleme.

În primul rând, rațiunea umană poate furniza dovezi nemijlocite și complete pentru tot ceea ce poate fi dedus din orice fel de principiu, cu excepția revelației, adică pentru toate doctrinele etice, fizice și metafizice, inclusiv *praeambula fidei*, cum ar fi existența (iar nu esența) lui Dumnezeu, care poate fi dovedită cu un demers argumentativ de la efect la cauză[13]. În al doilea rând, poate lămuri conținutul revelației înseși: pe calea demonstrației, deși negativă, poate respinge toate obiecțiile raționale împotriva Articolelor de Credință – obiecții care sunt în mod necesar fie false, fie neconcludente[14]. Afirmativ, deși nu pe calea demonstrației, rațiunea umană poate furniza

și acele *similitudines* prin care misterele se manifestă pe calea analogiei, ca și cum relația dintre cele trei Persoane ale Treimii ar semăna cu cea dintre ființă, cunoaștere și dragoste din mintea noastră[15] sau creația divină cu opera artistului[16].

Cel dintâi principiu regulator – cum l-aș numi eu – al scolasticii timpurii și clasice constă în *manifestatio*, înțeles ca elucidare sau clarificare[17]. Dar pentru a-l pune în practică la cel mai înalt nivel – elucidarea credinței prin rațiune –, principiul trebuia aplicat rațiunii înseși: dacă credința trebuia să se „manifeste" prin intermediul unui sistem de gândire complet și autonom în cadrul limitelor sale, deși delimitându-se de domeniul revelației, totodată a devenit necesară și „manifestarea" completitudinii, autosuficienței și limitelor sistemului de gândire. Acest lucru se putea înfăptui numai prin intermediul unei scheme de prezentare literară în măsură să elucideze, pentru imaginația cititorului, însăși desfășurarea raționamentului, tot așa cum raționamentul trebuia să elucideze însăși natura credinței și a intelectului. De unde și schematismul sau formalismul atât de ironizate ale scrierilor scolastice, care au ajuns la apogeu în clasica *Summa*[18], cu cele trei comandamente ale sale: 1. totalitatea (*enumerarea suficientă*); 2. dispunerea conform unui sistem de părți omoloage și părți ale părților (*articularea suficientă*); 3. claritatea și forța deductivă a argumentării (*interrelația suficientă*) – toate acestea încununate cu echivalentul literar de *similitudines*, aparținând lui Toma d'Aquino: terminologie sugestivă, *parallelismus membrorum* și rimă. Un cunoscut exemplu al ultimelor două procedee – artistice și mnemotehnice – se găsește în argumentarea succintă pe care o propune Sfântul Bonaventura în apărarea imaginilor religioase, declarate admisibile „*propter simplicium ruditatem, propter affectuum tarditatem, propter memoriae labilitatem*"[19].

Considerăm normal ca lucrările științifice însemnate – în special sistemele filozofice și tezele de doctorat – să fie organizate conform unui plan de diviziuni și subdiviziuni ce s-ar putea regăsi, concentrat, într-o tablă de materii sau într-un sumar în cadrul căruia toate

părţile, desemnate prin cifre sau litere aparţinând aceleiaşi clase, se află pe acelaşi nivel din punct de vedere logic, astfel încât relaţia de subordonare care se stabileşte, de pildă între subsecţia (a), secţia (1), capitolul (I) şi cartea (A) să fie aceeaşi cu cea care se stabileşte între, să zicem, subsecţia (b), secţia (5), capitolul (IV) şi cartea (C). Totuşi, acest tip de articulare sistematică era aproape necunoscut înainte de perioada scolastică[20]. Scrierile clasice (poate doar cu excepţia celor alcătuite din unităţi numărabile, cum ar fi culegerile de mici poeme ori tratatele de matematică) erau împărţite numai în „cărţi". Atunci când vrem să oferim ceea ce, ca moştenitori inconştienţi ai scolasticii, numim o referinţă exactă, trebuie fie să facem trimiteri la paginile unei ediţii recunoscute pentru autoritatea ei (ca în cazul lui Platon sau Aristotel), fie la o schemă introdusă de un umanist al Renaşterii, ca atunci când citãm un pasaj din Vitruvius indicând „VII, I, 3".

Abia la începutul Evului Mediu, se pare, cărţile au început să fie împărţite în capitole numerotate, a căror succesiune, totuşi, nu presupunea sau nu reflecta un sistem de subordonare logică; abia în secolul al XIII-lea marile tratate sunt organizate conform unui plan general, *secundum ordinae disciplinae*[21], astfel încât cititorul să fie condus pas cu pas de la o propoziţie la alta şi să poată urmări permanent desfăşurarea acestui demers. Întregul este împărţit în *partes*, care, la rândul lor, aşa cum se întâmplă în partea a doua din *Summa Theologiae* a lui Toma d'Aquino, pot fi subîmpărţite în *partes* şi mai mici; iar părţile, la rândul lor, în *membra, quaestiones* sau *distinctiones*, iar acestea din urmă în *articuli*[22]. În cadrul *articuli*-lor, discuţia evoluează potrivit unei scheme dialectice care presupune alte subdiviziuni, astfel că aproape fiecare concept este împărţit în două sau mai multe înţelesuri (*intendi potest dupliciter, tripliciter* etc.), în funcţie de relaţia sa cu celelalte concepte. Pe de altă parte, un număr de *membra, quaestiones* sau *distinctiones* sunt adeseori reunite pentru a forma un grup. Prima dintre cele trei *partes* din care e alcătuită *Summa Theologiae* a lui Toma d'Aquino, veritabilă orgie de logică şi simbolism trinitar, constituie un excelent exemplu[23].

Aceasta nu înseamnă, desigur, că modul de gândire al scolasticilor era mai ordonat şi mai logic decât al lui Platon şi Aristotel. Dar înseamnă că ei, spre deosebire de Platon şi Aristotel, se simţeau obligaţi să-şi expliciteze ordinea şi logica gândirii, că principiul de *manifestatio*, care determina orientarea şi scopul gândirii lor, guverna deopotrivă şi expunerea acestei gândiri, supunând-o la ceea ce am putea numi postulatul *clarificării de dragul clarificării*.

IV

În scolastică acest principiu nu s-a manifestat numai în explicitarea completă a ceea ce, chiar necesar, ar fi putut rămâne implicit, ci şi, uneori, la introducerea unor elemente care nu erau deloc necesare sau la nesocotirea ordinii firesti de prezentare, în favoarea unei simetrii artificiale. Chiar în Prologul la *Summa Theologiae*, Toma d'Aquino se plânge, făcând aluzie la predecesorii săi, de „înmulţirea întrebărilor, articolelor şi argumentelor de prisos" şi de tendinţa de a prezenta subiectul „nu atât potrivit ordinii materiei înseşi, cât mai degrabă conform cerinţelor unei expuneri literare". Totuşi, pasiunea „clarificării" s-a impus – cât se poate de natural, dat fiind monopolul educativ al scolasticii – tuturor spiritelor angajate în proiectele culturale, transformându-se într-o „habitudine mentală".

Fie că citim un tratat de medicină, un manual de mitologie clasică – *Fulgentius Metaforalis* de Ridewall, de exemplu, – o foaie de propagandă politică, elogiul unui suveran sau o biografie a lui Ovidiu, vom găsi aceeaşi obsesie a împărţirii şi subîmpărţirii sistematice, a demonstraţiei metodice, a terminologiei, a ceea ce se numeşte *parallelismus membrorum* şi a rimei[24]. *Divina Commedia* a lui Dante este o operă scolastică nu numai prin conţinut, ci şi prin alcătuirea sa deliberat tripartită[25]. În *Vita Nuova*, poetul însuşi analizează conţinutul fiecărui sonet şi al fiecărei *canzone*, împărţindu-le în „părţi" şi „părţi ale părţilor", în cea mai autentică tradiţie scolastică, în vreme ce Petrarca, o jumătate de secol mai târziu, avea să conceapă structura poe-

melor sale pe criterii mai degrabă eufonice decât logice. „M-am gândit – spune el în legătură cu un sonet – să schimb ordinea celor patru strofe astfel încât primul catren și prima terțină să vină pe locul al doilea și invers, dar am renunțat pentru că sonoritatea mai plină s-ar fi aflat astfel la mijloc, iar cea mai goală s-ar fi situat la început și la sfârșit"[26].

Ceea ce este valabil pentru proză și poezie este la fel de valabil și pentru domeniul artelor. Psihologia modernă a formelor (*Gestalt*), spre deosebire de doctrina secolului al XIX-lea, dar în acord cu cea a secolului al XIII-lea, „refuză să situeze capacitatea de sinteză exclusiv printre cele mai înalte calități ale spiritului omenesc" și accentuează „puterea formativă a proceselor senzoriale". Percepția însăși este acum creditată – să citez – cu un fel de „inteligență" care ordonează datele senzoriale după modelul formelor bune (*Gestalten*), într-un „efort al organismului de a ordona stimulii conform propriei sale organizări"[27]; aflăm aici modul modern de a exprima exact ceea ce Toma d'Aquino înțelegea prin: „simțurile se complac în lucruri bine proporționate ca în ceva care le seamănă; pentru că simțul este și el o formă a rațiunii, ca orice putere cognitivă" (*sensus delectantur in rebus debite proportionatis sicut in sibi similibus; nam et sensus ratio quaedam est, et omnis virtus cognoscitiva*")[28].

Nu este, așadar, de mirare că o mentalitate care consideră necesar să „clarifice" credința făcând apel la rațiune și să „clarifice" rațiunea făcând apel la imaginație se simțea obligată, de asemenea, să „clarifice" imaginația făcând apel la simțuri. Indirect, această preocupare a influențat chiar literatura filozofică și teologică prin aceea că articularea intelectuală a subiectului presupune articularea acustică a vorbirii în fraze recurente, ca și articularea vizuală a paginii scrise în rubrici, numere și paragrafe. Direct, ea a influențat toate artele. Tot așa cum muzica a tins să se articuleze conform unei diviziuni exacte și sistematice a timpului – școlii de la Paris i se datorează introducerea notației „proporționale", încă folosită și încă evocată, în engleză cel puțin, prin termenii originari de *breve, semi-breve, minim* etc. –, la fel și artele vizuale s-au articulat conform unei diviziuni exacte și sistematice a spa-

ţiului, cu preţul unei „clarificări de dragul clarificării" contextelor narative, în artele figurative, şi a contextelor funcţionale, în arhitectură.

În domeniul artelor figurative acest lucru poate fi demonstrat prin analizarea a aproape oricărei figuri particulare, dar el devine şi mai evident în modul de articulare a ansamblurilor. Dacă înlăturăm accidente de tipul celor de la catedralele din Magdeburg şi Bamberg, compoziţia unui portal gotic clasic tinde să se supună unei scheme riguroase, aproape standardizate, care, impunând o ordine articulării formale, clarifică în acelaşi timp conţinutul narativ. E de ajuns să comparăm frumoasa *Judecată de Apoi* de pe portalul catedralei din Autun – nu îndeajuns de „clarificată" totuşi (fig. 2) – cu aceeaşi scenă reprezentată la Notre-Dame din Paris (fig. 3) şi la catedrala din Amiens, unde, în ciuda unei şi mai mari bogăţii de motive, prevalează o desăvârşită claritate. Timpanul este foarte net delimitat în trei registre (schemă necunoscută stilului romanic, cu excepţia, foarte bine motivată, a catedralei Saint-Urbain din Bourges şi a celei din Pompierre), Hristos în Slavă (*Deisis*) fiind clar delimitat de cei damnaţi şi de cei aleşi, iar aceştia, la rândul lor, de cei înviaţi. Apostolii, incluşi destul de stângaci în timpanul de la Autun, sunt plasaţi în ambrazuri, deasupra celor douăsprezece virtuţi (număr la care s-a ajuns pornindu-se de la cele şapte virtuţi tradiţionale, printr-o ireproşabilă analiză scolastică a Dreptăţii) şi a viciilor corespunzătoare; astfel că, de pildă, curajul îi corespunde Sfântului Petru, „stânca" şi dragostea îi corespund Sfântului Pavel, autorul primei *Epistole către Corinteni*; Fecioarele Înţelepte şi Fecioarele Necugetate, arhetipuri ale aleşilor şi, respectiv, damnaţilor, au fost dispuse pe uşorii uşii, în chip de glosă marginală.

În pictură putem observa procesul clarificării *in vitro*, dacă putem spune aşa. Putem compara, printr-un noroc extraordinar, o serie de miniaturi de pe la 1250 cu modelele lor directe, produse în a doua jumătate a secolului al XI-lea, după 1079, şi cu siguranţă înainte de 1096 (fig. 4-7)[5]. Cele mai cunoscute (fig. 6 şi 7) îl reprezintă pe regele Filip I conferind privilegii şi făcând donaţii, cum ar fi încredinţarea bisericii Saint-Samson mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Dar, în

timp ce prototipul romanic timpuriu – un desen cu peniţa, fără cadru – reprezintă o inflaţie de personaje, de clădiri şi de inscripţii, copia aparţinând goticului clasic este organizată cu mare grijă. Ea reuneşte toate elementele într-un cadru, adăugând în partea de jos, dovadă a unei noi preocupări faţă de realitate şi faţă de demnitatea comunităţii, o scenă reprezentând sfinţirea unei biserici. Elementele sunt diferenţiate cu acurateţe, iar spaţiul din interiorul cadrului este împărţit în patru registre clar delimitate, rezervate regelui, ierarhiilor eclezias-tice, episcopatului şi respectiv nobilimii seculare. Cele două edificii – Saint-Martin şi Saint-Samson – nu numai că sunt puse pe acelaşi plan, dar sunt reprezentate în elevaţie laterală, în loc să fie prezentate în proiecţie mixtă. Faptul că demnitarii nu mai sunt, ca în compoziţia romanică, prezentaţi fără escortă şi exclusiv frontal, ci sunt însoţiţi de câteva personaje mai puţin importante şi au dobândit posibilitatea de a se mişca şi de a comunica nu face decât să le sporească semnificaţia individuală. Iar singurul ierarh care, din motive bine întemeiate, se află printre conţi şi prinţi, arhidiaconul Drogo din Paris, se evidenţiază foarte bine din rândul celorlalţi prin mitra şi epitrahilul său.

Totuşi, principiul clarificării a triumfat cel mai glorios în arhitectură. Dacă în scolastica clasică a dominat indiscutabil principiul numit *manifestatio,* în arhitectură goticul clasic a fost dominat – după cum remarcase deja Suger – de ceea ce s-ar putea numi „principiul transparenţei". Prescolastica a despărţit categoric credinţa de raţiune printr-o barieră de netrecut, aşa cum o structură romanică (fig. 8) lasă impresia unui spaţiu determinat şi de nepătruns, fie că ne aflăm în interiorul sau în exteriorul edificiului. Misticismul avea să topească raţiunea în credinţă, în timp ce nominalismul avea să le despartă definitiv; se poate spune că ambele atitudini îşi găsesc expresie în tipul de biserică-hală a goticului târziu: exteriorul, care seamănă cu un hambar, ascunde un interior adeseori teribil de pictural şi întotdeauna aparent nesfârşit (fig. 9), creând astfel un spaţiu determinat şi impenetrabil din exterior, dar nedeterminat şi penetrabil din interior.

Filozofia scolasticii clasice, dimpotrivă, desparte tranşant sanctuarul credinţei de sfera cunoaşterii raţionale, dar insistă ca tot ceea ce se află în interiorul sanctuarului să fie foarte clar discernabil. Tot astfel, arhitectura gotică clasică desparte volumul interior de spaţiul exterior, dar pretinde ca primul să se proiecteze, într-un fel, în structura care îl învăluie (fig. 15-16); astfel, de exemplu, tăietura transversală a navei se poate identifica pe faţadă (fig. 26).

Asemeni *Summei* din scolastica clasică, catedrala goticului clasic aspiră în primul rând la „totalitate" şi de aceea tinde să aproximeze, atât prin sinteză, cât şi prin eliminare, o soluţie perfectă şi ultimă; iată de ce suntem îndreptăţiţi să vorbim de un *plan* al goticului clasic sau de un *sistem* al goticului clasic cu mult mai multă siguranţă decât am putea-o face pentru orice altă perioadă. Prin intermediul imageriei sale, catedrala gotică (clasică) a căutat să înfăţişeze întreaga cunoaştere creştină, teologică, naturală şi istorică, punând fiecare lucru la locul său şi îndepărtând tot ceea ce nu-şi găsise încă un loc. Prin structura ei, a încercat să sintetizeze toate motivele importante care i-au parvenit pe căi diferite, realizând un echilibru încă neegalat între *planul bazilical** şi *planul central* – prin suprimarea tuturor elementelor care ar fi putut periclita echilibrul, ca de exemplu cripta, galeriile şi turnurile, cu excepţia celor două de pe faţadă.

Cea de-a doua cerinţă pe care trebuia s-o respecte o scriere scolastică – „dispunerea după un sistem de părţi omoloage şi de părţi ale părţilor" – este exprimată grafic în diviziunea şi subdiviziunea uniformă a întregii structuri. În locul varietăţii tipurilor de bolţi de pe laturile de est şi vest din cadrul romanicului – uneori în aceeaşi clădire coexistă bolţi intersectate, bolţi în ogivă, bolţi în leagăn, domuri şi semidomuri –, vom întâlni numai bolta ogivală, recent apărută,

---

**Bazilica* este o biserică în care înălţimea navei centrale este mai mare decât cea a colateralelor şi a ferestrelor înalte, spre deosebire de bisericile cu navă unică sau de bisericile-hală (vezi *supra*, nota ** de la p. 61) şi de bisericile cu plan central unde, în cazul ideal, toate părţile sunt dispuse simetric în jurul unui centru.

astfel încât nici bolțile absidei, ale capelelor și ale deambulatoriului nu mai diferă ca tip de cele ale navei și transeptului (fig. 10 și 11). Începând cu Amiens, suprafețele rotunjite au fost complet eliminate, cu excepția, desigur, a porțiunilor de boltă delimitate de nervuri. În locul contrastului care există în mod normal între tipul de navă tripartit și transeptul necompartimentat (sau între navele cvintipartite și transeptele tripartite), vom întâlni în ambele cazuri tipul tripartit; în locul disparității – din punct de vedere al mărimii, din punct de vedere al tipului de acoperire sau din ambele puncte de vedere – dintre traveele navei principale și traveele colateralelor, întâlnim acum travea unică: travei cu boltă în ogivă a navei centrale îi corespunde de o parte și de alta câte o travee cu boltă în ogivă a colateralelor. Astfel, ansamblul este alcătuit din unități mai mici – aproape că le-am putea spune *articuli* – care sunt omoloage, de vreme ce sunt toate triunghiulare în proiecție orizontală și fiecare din aceste triunghiuri are laturi comune cu vecinii săi.

Această omologie ne face să vedem ce anume corespunde ierarhiei „nivelurilor logice" într-un tratat scolastic bine întocmit. Dacă împărțim întreaga structură, așa cum se obișnuia în epocă, în trei părți principale – navă, transept și absidă, „care, la rândul său, mai cuprinde avancorul și corul propriu-zis – și dacă în cadrul acestor părți deosebim pe de o parte nava centrală și colateralele, iar pe de altă parte absida, deambulatoriul și hemiciclul capelelor, vom observa un ansamblu de relații omoloage stabilite după cum urmează: în primul rând, între fiecare travee centrală, ansamblul navei centrale și nava în întregime sau, respectiv, transeptul ori avancorul; în al doilea rând, între fiecare travee laterală, fiecare colaterală în ansamblu și întreaga navă sau, respectiv, transeptul ori avancorul; în al treilea rând, între fiecare sector al absidei, absida în ansamblu și corul în ansamblu; în al patrulea rând, între fiecare parte a deambulatoriului, deambulatoriul în ansamblu și corul în ansamblu și, în al cincilea rând, între fiecare capelă, ansamblul hemiciclului capelelor și întregul cor.

Nu e cu putinţă aici să descriem – şi nici nu este necesar – modul în care acest principiu al divizibilităţii progresive (sau, invers, al „multiplicabilităţii") a afectat din ce în ce mai mult întregul edificiu până la cele mai mărunte detalii. La apogeul acestei evoluţii s-a ajuns până la împărţirea şi subîmpărţirea suporţilor în stâlpi principali, colonete majore, colonete minore, subîmpărţite la rândul lor; traforurile ferestrelor, ale triforiilor şi arcadelor oarbe în menouri şi profile primare, secundare şi terţiare, nervurile şi arcele într-o serie de modenaturi (fig. 19). Ar trebui menţionat, totuşi, că acest principiu al omologiei, care guvernează întregul proces, presupune şi dă seamă de relativa uniformitate care deosebeşte limbajul goticului clasic de cel al romanicului. Toate părţile aflate la acelaşi „nivel logic" – şi lucrul acesta se poate observa în special în cazul acelor trăsături decorative şi figurative care, în arhitectură, corespund *similitudinilor* lui Toma d'Aquino – sunt considerate, în cele din urmă, ca făcând parte din una şi aceeaşi clasă, astfel că extraordinara diversitate de forme a tavanelor, a tipurilor de decoraţie a soclurilor şi arhivoltelor şi, mai ales, a coloanelor şi capitelurilor, lasă locul unor tipuri uniforme care nu îngăduiau alte variaţii în afara celor întâlnite în natură între indivizi ai aceleiaşi specii. Chiar şi în materie de modă, secolul al XIII-lea se distinge printr-o moderaţie şi uniformitate (chiar în privinţa deosebirilor dintre costumul masculin şi cel feminin) pe care nici epoca anterioară, nici următoarea nu le-au cunoscut.

Fragmentarea teoretic nelimitată a edificiului este îngrădită de ceea ce corespunde celei de-a treia cerinţe la care se supune o scriere scolastică: *„distincţie şi necesitate deductivă"*. Potrivit canoanelor goticului clasic, elementele individuale, deşi constituie un întreg indivizibil, trebuie să-şi afirme identitatea rămânând clar delimitate unele de altele – colonetele faţă de zid sau de nucleul stâlpului, nervurile unele faţă de altele, toate elementele verticale faţă de arcele lor – şi păstrând o corelare fără echivoc între ele. Trebuie să poată fi identificat cui aparţine fiecare element – de unde rezultă ceea ce se numeşte „postulatul inferenţei reciproce", aplicabil nu dimensiunilor,

ca în arhitectura clasică, ci structurii. În vreme ce goticul târziu îngăduie şi chiar încurajează tranziţiile fluide şi întrepătrunderile, sfidând totuşi cu plăcere regula corelării, de pildă printr-o supra-articulare a tavanului şi o sub-articulare a structurilor-suport (fig. 9), goticul clasic vrea să ne determine să putem deduce nu numai forma interioară din cea exterioară sau forma colateralelor din forma navei centrale, dar şi, de pildă, organizarea sistemului de boltire în ansamblu din secţiunea transversală a unuia din stâlpi.

Acest din urmă exemplu este foarte instructiv. Pentru a asigura uniformitatea tuturor suporţilor, chiar şi a celor din absidă (poate şi dintr-o înclinaţie latentă spre clasicism), constructorii celor mai importante edificii după Senlis, Noyon şi Sens abandonaseră tipul de stâlp compus, preferând să înalţe arcadele navei pe stâlpi monocilindrici (fig. 18)[40]. Astfel, suprastructura devenea, într-un anume fel, imposibil de „exprimat" pe baza structurii suporţilor. Pentru a rezolva acest inconvenient, păstrându-se în acelaşi timp forma – de acum admisă –, a fost inventat aşa-numitul *pilier cantonné*, adică stâlpul în formă de coloană cu patru colonete angajate (fig. 16-18). Totuşi, dacă acest model, adoptat la Chartres, Reims şi Amiens[41], permitea „exprimarea" arcelor transversale ale navei şi ale colateralelor, precum şi a arcelor longitudinale ale arcadelor navei, el nu permitea însă „exprimarea" diagonalelor (fig. 39). Soluţia finală a fost găsită o dată cu reîntoarcerea la tipul de stâlp compus (Saint-Denis), care a fost reorganizat astfel încât să „exprime" toate caracteristicile unei suprastructuri aparţinând goticului clasic (fig. 19): profilul interior al arcadelor navei a fost preluat de un stâlp gros, profilul exterior de un alt stâlp, mai zvelt, arcele transversale şi diagonale ale navei – de trei colonete mari (coloana centrală fiind mai viguroasă decât celelalte), cărora le corespund trei colonete analoage, echivalente arcelor diagonale şi transversale ale colateralelor; iar ceea ce rămâne din zidul navei – singurul element care s-a încăpăţânat să rămână „perete" – se „manifestă" în nucleul rectangular, încă „mural", al stâlpului însuşi (fig. 40)[42].

Aici avem de a face cu un tip de „raţionalism". Nu e chiar raţionalismul în sensul conceput de Choisy şi Viollet-le-Duc[33], deoarece stâlpii compuşi de la Saint-Denis nu prezintă avantaje funcţionale şi cu atât mai puţin economice faţă de stâlpii numiţi *piliers cantonnés* de la Reims sau Amiens; dar nu e vorba nici de vreun „iluzionism", aşa cum ar fi vrut să ne facă să credem Pol Abraham[34]. Din punctul de vedere al arheologilor moderni, această dispută celebră dintre Pol Abraham şi funcţionalişti poate fi rezolvată prin compromisul rezonabil propus de Marcel Aubert şi Henri Focillon şi sugerat deja, de fapt, de Ernst Gall[35].

Desigur că Pol Abraham greşeşte atunci când neagă valoarea practică a unor elemente ca arcele şi arcele butante. Scheletul de arce construite independent (*arcus singulariter voluti*)[36], mult mai greu şi mai robust decât s-ar crede după profilul său graţios (fig. 24), a avut avantaje tehnice considerabile, permiţând construirea fără schelă a grinzilor boltite – ceea ce a asigurat o economie substanţială de muncă şi de material pentru boltire – şi reducerea grosimii; pentru că, în zilele noastre, numai prin calcule extrem de complicate – al căror rezultat era atât de bine cunoscut constructorilor gotici[37] (deşi pe cale empirică), încât îl acceptau ca impunându-se de la sine – se poate stabili că un arc de două ori mai gros decât altul este, *ceteris paribus*, exact de două ori mai puternic, ceea ce înseamnă că arcele consolidează bolta. Faptul că bolţile gotice au putut supravieţui arcelor distruse în timpul primului război mondial nu înseamnă că, lipsite de acestea din urmă timp de şapte săptămâni în loc de şapte secole, ar fi rezistat, pentru că o zidărie veche se susţine prin simpla ei coeziune, aşa încât suprafeţe mari de perete pot sta „în picioare" chiar după dispariţia elementelor lor de sprijin[38] (fig. 25).

Contraforţii şi arcele butante contrabalansează, într-adevăr, forţele de deformare care ameninţă stabilitatea oricărei bolţi[39]. Cu excepţia câtorva meşteri milanezi încăpăţânaţi şi ignoranţi, care susţineau cu seninătate că „bolţile ogivale nu exercită nici o presiune asupra contraforţilor", toţi constructorii gotici erau deplin conştienţi de acest lu-

eru, după cum o atestă numeroase texte ce se remarcă prin folosirea unor cuvinte ca franţuzeştile *contrefort* şi *bouterec* (de unde englezescul *buttress*), *arc-boutant* (în germană, *Strebe*; de unde, lucru destul de surprinzător, spaniolul *estribo*), denotând toate o funcţie de presiune şi de contra-presiune[10]. Registrul superior de arce butante – adăugate ulterior la Chartres, dar prevăzute de la început la Reims şi în majoritatea edificiilor care au urmat – probabil că a avut drept funcţie să sporească rezistenţa acoperişurilor, mai grele şi mai înclinate, la vânturile puternice[11]. Chiar şi traforurile au o anumită funcţie practică, înlesnind aplicarea şi protejarea sticlei.

Pe de altă parte, nu e mai puţin adevărat că primele arce ogivale autentice apar asociate cu bolţi greoaie în cruce şi că, în această situaţie, nu au putut fi construite „independent", astfel că nici nu s-a economisit materialul necesar boltirilor, nici nu au putut îndeplini o funcţie statică (fig. 23)[12]; la fel de adevărat este că arcele butante de la Chartres, care, în ciuda importanţei lor funcţionale, se adresau în asemenea măsură simţului estetic, încât maestrul frumoasei Madone din transeptul nordic al catedralei de la Reims le-a repetat *en miniature* în edicului Madonei (fig. 20-21). Admirabilul arhitect al bisericii Saint-Ouen din Rouen, a cărui concepţie se apropie foarte mult de standardele moderne ale eficacităţii statice[13], a reuşit să se descurce fără registrul superior de arce butante. Cu nici un chip, nici o raţiune practică nu poate explica în ce fel s-a putut transforma sistemul de arce butante într-un adevărat filigran de colonete, pinacluri şi reţele (fig. 29). Cea mai mare fereastră cu vitralii – cea de pe faţada de vest a catedralei din Chartres – a supravieţuit şapte secole fără nici un fel de traforuri şi, ca atare, e de la sine înţeles că reţelele de nervuri aplicate pe suprafeţe pline nu au nici o funcţie tehnică.

Totuşi, discuţia nu este la obiect. Fiind vorba de arhitectura secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, alternativa „totul este funcţie, totul este iluzie" este la fel de puţin pertinentă cum ar fi, în privinţa filozofiei secolelor al XII-lea şi al XIII-lea, alternativa „totul este căutarea adevărului, totul este gimnastică intelectuală şi oratorie". Arcele ogivale, care nu erau încă *singulariter voluti*, au început prin a „spune" ceva

înainte de a fi în stare să „facă" ceva. Arcele butante de la Caen şi Durham, încă disimulate de acoperişurile colateralelor, au început prin a îndeplini o funcţie înainte de a li se fi îngăduit „să o spună". În cele din urmă, arcul butant „a învăţat să vorbească", arcul ogival „a învăţat să funcţioneze" şi amândouă au învăţat să proclame ceea ce făceau – printr-un limbaj mai amănunţit, mai explicit şi mai ornat decât ar fi fost necesar pentru simpla eficienţă; acest lucru e valabil şi pentru structura stâlpilor, şi pentru traforuri, care nu au încetat niciodată să „funcţioneze" şi să „vorbească" în acelaşi timp.

Nu ne aflăm nici în faţa unui „raţionalism" în sens pur funcţional, nici în faţa unei „iluzii" în sensul esteticii moderne de artă pentru artă. Ne aflăm în faţa unui fenomen pe care l-am putea numi o „logică vizuală" reprezentând ilustrarea lui *nam et sensus ratio quaedam est* al lui Toma d'Aquino. Fie că e vorba de prezentarea literară sau de modul de prezentare arhitecturală, un om format în spiritul scolasticii n-ar fi putut adopta alt punct de vedere în afara celui de *manifestatio*. I se părea de la sine înţeles că scopul principal al numeroaselor elemente care compun o catedrală era acela de a asigura stabilitatea, după cum la fel de firesc i se părea că scopul principal al numeroaselor elemente care alcătuiau *Summa* era de a-i asigura validitatea. Dar nu ar fi fost mulţumit dacă articularea (*membrification*) edificiului nu i-ar fi permis să refacă procesul compoziţiei arhitecturale în acelaşi mod în care articularea *Summei* îi îngăduia să refacă experienţa cogitaţiei. Pentru el, întreaga panoplie de colonete, arce, contraforţi, traforuri, pinacluri şi croşete este o autoanaliză şi o autoexplicare a arhitecturii, tot aşa cum familiarul sistem de părţi, distincţii, întrebări şi articole reprezintă pentru el o autoanaliză şi o autoexplicare a raţiunii. În vreme ce gândirea umanistă cerea un maximum de „armonie" – stil impecabil în scriitură, o proporţie impecabilă (a cărei absenţă din structurile gotice e denunţată nemilos de Vasari[11]) în arhitectură –, gândirea scolastică reclama un maximum de explicitare. Aceasta admitea şi pretindea o clarificare gratuită a funcţiei prin formă, tot aşa cum insista asupra unei clarificări gratuite a gândirii prin limbaj.

V

Pentru a ajunge în faza sa clasică, stilul gotic nu a avut nevoie de mai mult de o sută de ani: de la proiectul lui Suger pentru Saint-Denis, până la cel al lui Pierre de Montereau; ne-am fi aşteptat ca această nemaivăzut de rapidă şi de concentrată dezvoltare să se producă şi cu o fermitate şi o coerenţă nemaiîntâlnite. Totuşi, lucrurile nu s-au petrecut aşa. Dezvoltarea a fost coerentă, dar nu continuă. Dimpotrivă, dacă o urmărim de la început până la „soluţiile finale", rămânem cu impresia că s-a desfăşurat în salturi, pe principiul „doi paşi înainte şi unul înapoi", ca şi cum constructorii şi-ar fi pus singuri tot felul de piedici. Şi acest lucru se poate observa chiar la monumentele de prim rang, nu numai acolo unde cadrul geografic a fost potrivnic sau unde lipsa banilor a fost cauza stagnării.

„Soluţia finală" pentru planul general consta, după cum ne amintim, într-o bazilică având nava tripartită, transeptul de asemenea tripartit – disproporţionat faţă de navă, dar care se contopea oarecum cu avancorul cvintipartit –, absida altarului concentrică, prevăzută cu un deambulatoriu şi capele radiare, şi numai două turnuri pe faţadă (fig. 11 şi 16). La prima vedere, normal ar fi fost să asistăm la o dezvoltare lineară începând cu bisericile Saint-Germer şi Saint-Lucien din Beauvais, care anticipează aproape toate aceste trăsături încă de la începutul secolului al XII-lea. Descoperim însă o luptă dramatică între două soluţii contrastante care par a se îndepărta, fiecare, de rezultatul ultim. Abaţia de la Saint-Denis, proiectată de Suger, şi catedrala din Sens (fig. 12) ofereau un model strict longitudinal cu numai două turnuri în faţă, transeptul fiind fie foarte scund, fie lipsind cu desăvârşire – plan adoptat la Notre-Dame din Paris şi la biserica din Mantes, şi chiar la catedrala din Bourges, care aparţine goticului clasic[15]. Ca şi cum ar fi protestat împotriva acestui tip de plan, maeştrii catedralei din Laon – influenţaţi, probabil, de amplasarea singulară a edificiului lor în vârful dealului – au revenit la ideea germanică de

grup „polinomial" (fig. 13 şi 15), cu un transept tripartit ieşind în afară şi mai multe turnuri (după modelul catedralei din Tournai), aşa că generaţiile următoare au mai construit două catedrale până să scape de turnurile suplimentare care surmontau transeptul şi bolta transeptului. Catedrala din Chartres a fost proiectată cu nu mai puţin de nouă turnuri, cea din Reims, ca şi cea din Laon, cu şapte (fig. 15), la planul cu numai două turnuri frontale nerevenindu-se decât o dată cu înălţarea catedralei din Amiens (fig. 18).

În mod asemănător, „soluţia finală" de alcătuire a navei (fig. 19-22) presupunea, în plan, o succesiune de bolţi uniforme şi cvadripartite, şi de coloane uniforme şi articulate, iar în elevaţie – succesiunea triadică de arcade largi, triforii şi ferestre înalte. Din nou am putea fi tentaţi să credem că această soluţie a fost rezultatul unei evoluţii lineare, directe, de la modelele normande datând de la începutul secolului al XII-lea, ca Saint-Etienne din Beauvais sau din Lessay (fig. 14). În realitate, majoritatea structurilor anterioare catedralelor din Soissons şi Chartres afişează ostentativ bolţi sexpartite sprijinindu-se pe stâlpi monocilindrici (fig. 15) sau chiar revin la vechiul „sistem al alternanţei". În elevaţiile lor se văd galerii care, în cazul celor mai importante clădiri ulterioare catedralei din Noyon, se combină cu un triforiu (sau, ca la Notre-Dame din Paris, cu echivalentul său) într-o aşezare pe patru nivele (fig. 15)[16].

Retrospectiv, e uşor de văzut că ceea ce pare o deviere arbitrară de la drumul drept este de fapt o condiţie indispensabilă în vederea soluţiei „finale". Dacă la catedrala din Laon nu s-ar fi adoptat grupul cu mai multe turnuri, nu s-ar fi ajuns la nici un fel de echilibru între tendinţele longitudinale şi tendinţele centralizatoare şi, cu atât mai puţin, la unificarea unei abside a altarului deplin dezvoltată cu un transept tripartit bine dezvoltat şi el. Dacă nu s-ar fi adoptat bolţile sexpartite şi o elevaţie pe patru nivele, nu ar fi fost posibilă reconcilierea idealului de progresie uniformă de la vest spre est cu idealurile de transparenţă şi verticalitate. În ambele cazuri, la soluţiile „finale" s-a ajuns prin *acceptarea şi reconcilierea fundamentală a posibilită-*

ţilor contradictorii[17]. Aici ne aflăm în faţa celui de-al doilea principiu care guvernează scolastica. Şi dacă primul – *manifestatio*– ne-a ajutat să înţelegem caracteristicile goticului clasic, acest al doilea principiu – *concordantia*– ne poate ajuta să înţelegem cum s-a ajuns la goticul clasic.

Toate cunoştinţele omului medieval despre revelaţia divină şi despre multe din celelalte lucruri pe care le considera adevărate îi erau transmise de către autorităţi (*auctoritates*): în primul rând, de cărţile canonice ale Bibliei, care îi furnizau argumente „intrinseci şi irefutabile" (*proprie et ex necessitate*); în al doilea rând, de învăţăturile Părinţilor Bisericii, care îi ofereau argumente „intrinseci", dar doar „probabile", şi de filozofi, care îi livrau argumente „extrinseci" (*extranea*) şi, implicit, doar probabile[18]. Dar nu putem să nu observăm că aceste autorităţi, chiar diverse pasaje din Scriptură, se aflau adeseori în contradicţie. Nu exista altă cale decât să fie acceptate ca atare şi să fie mereu interpretate şi reinterpretate, până se ajungea la reconcilierea lor – adică la exact ceea ce au făcut dintotdeauna teologii. Dar ca principiu, problema a fost pusă abia de Abélard, în celebra sa lucrare *Sic et Non*, în care a arătat că *auctoritates*, printre care şi Scriptura, se contraziceau în privinţa a 158 de puncte importante – de la disputa iniţială privind raţiunea ca fundament al credinţei, până la chestiuni mai particulare, cum ar fi, de pildă, sinuciderea (155) sau concubinajul (124). Specialiştii în drept canonic recurgeau de mult la asemenea treceri în revistă sau confruntări ale autorităţilor contradictorii; dar dreptul, dar al lui Dumnezeu, era în cele din urmă o creaţie a omului. Abélard era pe deplin conştient de îndrăzneala pe care o presupunea expunerea „diferenţelor sau chiar a contradicţiilor" (*ab invicem diversa, verum etiam invicem adversa*) întâlnite în chiar cadrul surselor revelaţiei, lucru dovedit de faptul că a scris că aceasta „l-ar stimula cu atât mai mult pe cititor să caute adevărul, cu cât autoritatea Scripturii este mai slăvită"[19].

După ce a expus, în minunata sa introducere, principiile de bază ale criticii de text (incluzând posibilitatea unor erori comise de către copişti chiar şi într-o Evanghelie – cum ar fi atribuirea lui Ieremia, în

Matei, 27, 9, a unei profeţii aparţinând lui Zaharia), Abélard s-a abţinut, în mod maliţios, să ofere sugestii. Dar era inevitabil ca astfel de soluţii să nu fie elaborate, iar tehnicile de conciliere au căpătat din ce în ce mai multă importanţă şi au devenit aspectul poate cel mai de seamă al metodei scolastice. Cercetând în profunzime diversele surse ale acestei metode, Roger Bacon a redus-o la trei componente: „împărţirea în mai multe părţi, după modelul dialecticienilor; stabilirea consonanţelor ritmice, după metoda gramaticienilor; armonizările forţate (*concordiae violentes*), după metoda juriştilor"[50].

Această tehnică a reconcilierii lucrurilor aparent ireconciliabile, dusă, prin asimilarea logicii aristotelice, la perfecţiunea unei arte, a impus forma educaţiei academice, ritualul desfăşurării dezbaterilor publice – acele *disputationes de quodlibet* deja menţionate – şi, mai presus de orice, demersul argumentativ în scrierile scolastice înseşi. Orice subiect (de exemplu, conţinutul fiecărui *articulus* din *Summa Theologiae*) trebuia să fie formulat sub forma unei *quaestio*, în jurul căreia discuţia începea prin enumerarea unui set de autorităţi (*videtur quod...*), în opoziţie cu altul (*sed contra...*), continua cu rezolvarea (*respondeo dicendum...*) şi, în sfârşit, cu o critică a fiecărui argument în parte (*ad primum, ad secundum* etc.), respinse numai din perspectiva interpretării şi nu a valabilităţii respectivelor surse.

Nu e nevoie să spunem că acest principiu trebuia, în cele din urmă, să modeleze o habitudine mentală la fel de determinantă şi de cuprinzătoare ca şi principiul clarificării necondiţionate. Oricât de combativi ar fi fost în relaţiile dintre ei, scolasticii secolelor al XII-lea şi al XIII-lea erau cu toţii de acord în privinţa acceptării autorităţilor şi se mândreau cu priceperea lor de a le înţelege şi exploata, ţinând la aceasta mai mult decât la originalitatea propriei gândiri. Se simte suflul unui veac nou atunci când William din Ockham – al cărui nominalism avea să distrugă legătura dintre raţiune şi credinţă, şi care declara: „Nu-mi pasă ce spune Aristotel despre asta"[51] – neagă influenţa înaintaşului său celui mai important, Peter Aureolus[52].

O atitudine asemănătoare cu cea a scolasticii clasice trebuie să fi avut şi constructorii catedralelor ce se încadrează în stilul gotic clasic. Pentru aceşti arhitecţi, marile structuri din trecut aveau o *auctoritas* întru totul asemănătoare cu aceea a Părinţilor Bisericii asupra filozofilor scolastici. Între două motive aparent contradictorii, amândouă instituite ca autorităţi, nu se putea pur şi simplu alege unul în defavoarea celuilalt. Trebuia cercetate până la capăt şi, în cele din urmă, reconciliate, aşa cum s-a întâmplat cu o formulă a Sfântului Augustin şi cu una a Sfântului Ambrozie. Acest lucru explică, într-o oarecare măsură, evoluţia aparent dezordonată dar, de fapt, de o înverşunată coerenţă, a arhitecturii gotice timpurii şi clasice, care se supune şi ea schemei: *videtur quod – sed contra – respondeo dicendum.*

Aş vrea să ilustrez acest lucru prin trei „aspecte" specifice goticului, sau, mai bine zis, *quaestiones*: rozasa de pe faţada de vest, organizarea peretelui de sub ferestrele înalte şi structura stâlpilor navei.

După câte ştim, faţadele de vest erau prevăzute cu ferestre obişnuite şi nu cu rozase, până când, aşa cum se pare, abatele Suger – impresionat pesemne de minunatul exemplu pe care-l văzuse pe transeptul nordic al bisericii Saint-Etienne din Beauvais – a optat pentru acest model, plasându-l pe faţada de vest de la Saint-Denis, suprapunând un minunat *Non* peste *Sic*, reprezentat de fereastra mare de dedesubt (fig. 22). Evoluţia ulterioară a acestei inovaţii s-a confruntat cu mari dificultăţi[53]. Dacă rozasa avea un diametru relativ mic sau chiar foarte mic (ca la Senlis), în părţile laterale şi dedesubt rămânea o porţiune de perete dizgraţioasă şi potrivnică spiritului gotic. Dacă diametrul rozasei era aproape la fel de mare ca lăţimea navei, atunci când rozasa era privită din interior ea nu se potrivea cu bolţile navei, iar în exterior era nevoie ca distanţa dintre contraforţii faţadei să fie cât mai mare, ceea ce antrena o supărătoare micşorare a spaţiului destinat portalurilor laterale. În afară de aceste lucruri, ideea însăşi de unitate circulară izolată intra în conflict cu idealurile gustului gotic în general şi cu idealul unei faţade gotice – reprezentare adecvată a interiorului – în special.

Nu e, aşadar, de mirare că Normandia şi, cu câteva rare excepţii, Anglia au respins categoric ideea, mulţumindu-se să mărească fereastra tradiţională până ce aceasta a „umplut" întreg spaţiul disponibil; cum era de aşteptat, Italia a salutat însă cu entuziasm apariţia rozasei, tocmai datorită caracterului ei profund antigotic[54]. Dar arhitecţii Domeniului regal şi cei din Champagne s-au simţit obligaţi să accepte motivul „omologat" de autoritatea abaţiei Saint-Denis şi aproape că e amuzant să le observăm stânjeneala.

Arhitectul de la Notre-Dame (fig. 23) a avut norocul unei nave cvintipartite. Ignorând cu curaj acest lucru, a procedat nu tocmai onest construind o faţadă tripartită ale cărei secţiuni laterale aveau o lăţime atât de mare în comparaţie cu secţiunea centrală, încât problemele au putut fi rezolvate cu uşurinţă. Maestrul bisericii din Mantes a trebuit totuşi să proiecteze distanţa dintre contraforţi considerabil mai mică decât lăţimea navei – de fapt, atât cât era tehnic posibil; şi, chiar şi în această situaţie, spaţiul pentru portalurile laterale era departe de a fi îndeajuns de mare. Maestrul catedralei din Laon, care voia şi o rozasă impunătoare, şi portaluri laterale ample, a recurs la un şiretlic: a tăiat contraforţii astfel încât în partea lor inferioară, care încadrează portalul principal, să fie mai apropiaţi decât în partea lor superioară, care încadrează rozasa; a disimulat apoi această ruptură prin imensa „frunză de viţă" a portalului (fig. 24). Maeştrii catedralei din Amiens, în fine, proiectând o navă neobişnuit de îngustă, au avut nevoie de două galerii (una cu regi, cealaltă fără) pentru a umple spaţiul dintre rozasă şi portaluri (fig. 25).

Abia către 1240-1250, şcoala de la Reims, care a culminat cu Saint-Nicaise, a descoperit „soluţia finală": înscrierea rozasei chiar în arcul frânt al unei ferestre imense, devenind astfel parcă elastică (fig. 26-27). Putea fi coborâtă în aşa fel, încât să nu fie în dezacord cu bolţile, iar spaţiul de dedesubt putea fi umplut cu menouri şi cu vitralii. Întregul ansamblu reflecta secţiunea transversală a navei, cu toate că fereastra rămânea fereastră, iar rozasa – rozasă. Pentru că, la Saint-Nicaise, combinaţia dintre verieră şi rozasă nu este, aşa cum s-ar pu-

tea crede, o simplă variantă lărgită a unei veriere bipartite cu rețea în vârf, situație întâlnită pentru prima oară la catedrala din Reims (fig. 28). La o astfel de fereastră, elementul circular care surmontează deschiderile nu este, ca în cazul rozasei, o formă centrifugă, ci una centripetă: nu e o roată cu spițe divergente în raport cu un centru, ci una ale cărei spițe converg dinspre margine. Hugues Libergier nu ar fi putut niciodată să ajungă la soluția sa prin simpla mărire a unui motiv preexistent: trebuia să reconcilieze în mod autentic un *videtur quod* cu un *sed contra*".

În ceea ce privește problema organizării peretelui de dedesubtul ferestrelor înalte (în afara situației în care acest zid e desființat datorită prezenței unor adevărate tribune cu lumină proprie), stilul romanic oferise, în mare, două soluții opuse: una punând accentul pe suprafața bidimensională și pe continuitatea orizontală, cealaltă – pe adâncime și pe articulare verticală: peretele poate fi animat fie printr-o suită continuă de mici arcade oarbe, aflate la distanță egală unele față de altele – ca la Sainte-Trinité din Caen (fig. 30), Saint-Martin din Boscherville, Le Mans sau bisericile de tipul Cluny-Autun –, fie printr-o suită de mari arce (cel mai adesea câte două pentru fiecare travee) care, împărțite prin colonete pentru a alcătui ferestre oarbe, se deschid deasupra colateralelor, ca, de exemplu, la Mont-Saint-Michel, nartexul de la Cluny, Sens (fig. 31) etc.

Triforiul propriu-zis, introdus la Noyon pe la 1170 (fig. 32), constituie o primă sinteză între aceste două tipuri: combină continuitatea orizontală cu adâncimea pierdută în penumbră. Dar se terminase cu articularea verticală în interiorul traveei, lucru care trebuie că a fost resimțit cu atât mai puternic, cu cât ferestrele înalte începuseră să fie împărțite în două. Astfel, în corul bisericii Saint-Rémi din Reims și în cel de la Notre-Dame-en-Vaux din Châlons-sur-Marne (fig. 33), colonetele (două la Saint-Rémi, una la Châlons) se înalță de la marginea inferioară a triforiului până la ferestrele înalte, unde slujesc drept cadru ferestrelor, decupând triforiul însuși în trei sau în două. O asemenea soluție a fost respinsă la Laon (fig. 15), la fel ca și la Chartres,

spre sfârşitul secolului (fig. 34), precum şi la Soissons. În cazul acestor prime biserici aparţinând goticului clasic, în care tribunele sunt definitiv abandonate şi unde cele două deschideri se contopesc într-o singură fereastră bipartită cu traforuri de dale ajurate, triforiul este încă, sau, mai bine zis, din nou alcătuit din intervale perfect egale, despărţite de colonete perfect egale; legea continuităţii orizontale e cu atât mai suverană, cu cât brâiele se suprapun peste coloanele angajate.

O reacţie împotriva acestui orizontalism nenuanţat s-a manifestat la Reims, unde axa verticală a triforiului a fost accentuată prin îngroşarea colonetelor centrale, astfel încât să corespundă menourilor de deasupra lor (fig. 35). Inovaţia este însă atât de discretă, încât s-ar putea ca vizitatorul modern să n-o observe. Ea nu a scăpat însă atenţiei confraţilor maestrului catedralei din Reims: în schiţa de elevaţie interioară pe care a făcut-o Villard de Honnecourt, el a accentuat proporţiile colonetei centrale – în realitate doar cu puţin mai mare decât celelalte – astfel încât oricine ar remarca-o (fig. 36)[*]. Ceea ce nu fusese decât o aluzie în cazul catedralei din Reims devine la Amiens o afirmaţie explicită şi emfatică (fig. 37); aşa cum se întâmplase la Châlons-sur-Marne şi, într-o fază anterioară, la Sens, deschiderile triforiului au fost despărţite în două unităţi distincte, coloneta centrală transformându-se în stâlp cu coloane angajate al căror fus principal se continuă în menoul central al ferestrei.

Totuşi, împărţind fiecare travee în două „ferestre oarbe" şi transformând succesiunea uniformă a colonetelor într-o alternanţă de elemente diferite – colonete şi stâlpi fasciculaţi –, maeştrii catedralei din Amiens negau însăşi ideea de triforiu. Pentru a contracara parcă această accentuare a articulaţiei verticale, ei au accelerat ritmul triforiului, care devine independent de cel al ferestrelor înalte. Fiecare dintre cele două „ferestre oarbe", care constituie o travee la nivelul triforiului, este împărţită în trei secţiuni, în vreme ce fiecare din cele două deschideri ale unei ferestre înalte e secţionată în două. Dimensiunea orizontală este şi mai accentuată prin transformarea brâului inferior într-o bandă de ornamente florale.

Pierre de Montereau a fost cel care a rostit în final *respondeo dicendum*: ca şi la Soissons şi Chartres, triforiul de la Saint-Denis (fig. 38) este o secvenţă continuă de patru deschideri egale, despărţite de elemente ale aceleiaşi specii. Totuşi – şi aici intră în joc Amiens –, aceste elemente sunt acum stâlpi fasciculaţi şi nu colonete, stâlpul principal fiind puţin mai gros decât ceilalţi; toţi se prelungesc până la fereastra cvadripartită, stâlpul central unindu-se cu menoul central cu ajutorul a trei colonete, ceilalţi unindu-se cu menourile secundare prin intermediul câte unei colonete. Triforiul lui Pierre de Montereau nu numai că este singurul vitrat, dar este şi primul care a reprezentat o reconciliere perfectă între *Sic*de la Chartres şi Soissons (sau, dacă vreţi, de la Sainte-Trinité din Caen sau de la Autun) şi *Non* de la Amiens (sau, dacă vreţi, de la Châlons-sur-Marne sau de la Sens). Acum, în sfârşit, marile coloane angajate puteau fi prelungite peste brâiele orizontale fără a ameninţa să rupă continuitatea orizontală a triforiului; cu aceasta ajungem în faţa ultimului dintre cele trei „aspecte" – structura stâlpilor navei.

După câte ştiu, primii *piliers cantonnés* apar la catedrala din Chartres (începută în 1194), unde nu sunt totuşi încă alcătuiţi din elemente omogene (un nucleu cilindric şi colonete cilindrice), ci prezintă, alternativ, o combinaţie de nucleu cilindric şi colonete octogonale şi una de colonete cilindrice cu un nucleu octogonal. Acest din urmă motiv pare a indica faptul că maestrul de la Chartres era la curent cu o mişcare apărută, se pare, în regiunea limitrofă dintre Franţa şi Ţările de Jos, ale cărei influenţe se făcuseră simţite cu precădere asupra corului catedralei din Canterbury. Aici, Guillaume de Sens, *magister operis* între 1174 şi 1178, aproape că s-a lăsat în voia plăcerii ludice de a inventa toate variaţiile posibile pe o temă la modă, primită cu entuziasm în Anglia, dar aproape niciodată folosită în Franţa – cea a stâlpilor cu un nucleu de zidărie de culoare deschisă, contrastând pitoresc cu coloane complet detaşate şi monolitice de marmură neagră[57]; a rezultat un fel de eşantion de tipuri de stâlpi decoraţi, iar unul dintre ei este compus, ca şi suporţii care alternează la Chartres, dintr-un nucleu octogonal şi colonete cilindrice (fig. 43).

Maestrul catedralei din Chartres a adoptat această idee, dar a dezvoltat-o într-un spirit total diferit. El a transformat coloanele detaşate, monolitice, în colonete angajate din zidărie obişnuită, înlocuind, la fiecare pereche de stâlpi, nucleul octogonal cu unul cilindric; şi, mai ales, a tratat acel *pilier cantonné* nu ca o variantă seducătoare, ci ca elementul fundamental al întregului sistem. Tot ce îi mai rămânea de făcut maestrului de la Reims era să elimine încântătoarea, dar nu tocmai logica diferenţă de formă dintre colonete şi nucleu.

În forma sa desăvârşită, acest *pilier cantonné* reprezintă în sine o rezolvare de tipul *Sic et Non* prin aceea că asociază unui nucleu cilindric colonete care, la origine, fuseseră aplicate numai unor elemente angulare (deschideri de fereastră sau stâlpi). Dar, la fel cum tipul primitiv de triforiu avea tendinţa de a suprima articularea verticală în favoarea continuităţii orizontale, tot aşa şi tipul vechi de *pilier cantonné* avea tendinţa de a rămâne „colonar" mai degrabă decât „mural". Asemeni unei coloane, se încheia cu un capitel, în vreme ce, într-un stâlp compus, colonetele dinspre navă se prelungesc până la naşterea bolţilor. Acest fapt a creat dificultăţi care au determinat o evoluţie în zigzag, asemănătoare celei ce a putut fi observată în modul de abordare a triforiului.

În primul rând, de vreme ce capitelurile gotice sunt proporţionate mai mult în funcţie de diametru decât de înălţimea coloanelor respective[58], a rezultat o combinaţie între un capitel mare – cel al nucleului – şi patru capiteluri de două ori mai mici (ale colonetelor). În al doilea rând, fapt şi mai important, cele trei sau chiar cinci colonete angajate, care se înalţă până la bolţi, pornesc de deasupra capitelurilor, ca pe vremea când stâlpii erau monocilindrici, astfel că devine indispensabilă stabilirea unei conexiuni vizibile între colonetele angajate în zidul din centru şi ceea ce aş numi pe scurt „coloneta navei", adică cea a coloanei dinspre navă şi nu dinspre colaterală sau stâlpul vecin. Maestrul de la Chartres a încercat să realizeze aceasta prin omiterea capitelului colonetei dinspre navă, care se prelungeşte astfel până la baza coloanei angajate centrale (fig. 43). Îndreptându-se într-o cu totul altă direcţie, maeştrii de la Reims au revenit la forma

anterioară[59], lăsând la locul lui capitelul coloretei dinspre navă, dar concentrându-se în schimb asupra altei probleme, aceea a diferenței de înălțime între capiteluri. Și au rezolvat-o adăugând fiecărei colonete câte două capiteluri suprapuse, astfel ca înălțimea lor totală să egaleze înălțimea capitelului stâlpului (fig. 44)[60].

La Amiens, dimpotrivă, s-a revenit la soluția de la Chartres, făcându-se și un pas în plus în aceeași direcție, deoarece, în afară de capitelul coloretei dinspre navă, a fost eliminată și baza coloanei angajate centrale, coloneta dinspre navă continuându-se astfel în coloana angajată centrală și nu numai până la baza ei, ca la Chartres (fig. 45). Stâlpii mai vechi de la Beauvais sunt, în general, asemănători cu cei de la Amiens, dar reprezintă o revenire la o tradiție anterioară: coloana angajată centrală și-a recăpătat baza. Iar această nouă rupere a coerenței verticale este accentuată suplimentar de un frunziș decorativ (fig. 46).

Totuși, atunci când a fost construit corul de la Beauvais, nodul gordian fusese deja tăiat de Pierre de Montereau, care a revenit curajos la tipul de stâlp compus – rezolvând toate dificultățile prin eliminarea capitelului mare al coloanei – și la ideea unei unice „colonete înspre navă" (fig. 47). Cele trei coloane înalte impuse de boltile principale se puteau înălța fără întrerupere de la sol până la baza bolții, tăind capitelurile arcadelor navei (fig. 19). Totuși, Pierre de Montereau se situează mai degrabă de partea lui *Non* și nu încearcă să-l împace cu *Sic*. Subordonând în mod inteligent problema minoră a coloanei, celei majore a întregului sistem, el a preferat mai degrabă sacrificarea principiului „colonar" decât să renunțe la „reprezentarea" adecvată a peretelui navei prin nucleul stâlpului (fig. 40). În această situație, cel căruia îi revenea sarcina de a formula *respondeo dicendum* era maestrul catedralei din Köln, format în Franța; el a combinat tipul de *pilier cantonné* de la Amiens (cilindric și cu patru colonete) cu coloanele înalte și continue și cu coloretele subsidiare ale tipului de stâlp elaborat de Pierre de Montereau[61]. Dar a sacrificat astfel corespondența logică dintre pereții navei și suporți. Văzut într-o diagra-

mă, planul peretelui navei întretaie din nou în mod arbitrar planul nucleului stâlpului, în loc să coincidă cu el (fig. 41).

Cititorul va avea, poate, despre toate acestea aceeaşi părere ca şi Dr. Watson despre teoriile filogenetice ale lui Sherlock Holmes: „Nu sunt oare cumva cam prea fanteziste?". Şi va putea obiecta, eventual, că evoluţia schiţată aici nu-i decât o actualizare a schemei hegeliene („tează, antiteză, sinteză"), care s-ar potrivi şi altor procese evolutive, ca, de pildă, dezvoltarea picturii florentine în *Quattrocento* sau chiar evoluţia individuală a unor artişti. Totuşi, ceea ce deosebeşte parcursul arhitecturii gotice franceze – de la forma sa timpurie la cea clasică – de alte fenomene asemănătoare este, mai întâi, extraordinara lui coerenţă şi, apoi, faptul că principiul *videtur quod, sed contra, respondeo dicendum* pare a fi fost aplicat în deplină cunoştinţă de cauză.

Există o mică dovadă – bine cunoscută, cu siguranţă, dar neexaminată încă în această lumină – care arată că cel puţin unii dintre arhitecţii francezi din secolul al XIII-lea gândeau şi acţionau efectiv în termeni pur scolastici. În *Albumul* lui Villard de Honnecourt poate fi studiat planul unei absside de altar „ideale", pe care el şi un alt arhitect, Pierre de Corbie, l-au conceput, aşa cum arată o însemnare ulterioară, *inter se disputando* (fig. 48)[62]. Iată, aşadar, doi arhitecţi din vremea goticului clasic discutând o *quaestio* şi un al treilea meşter din domeniu referindu-se la această discuţie cu termenul specific scolastic de *disputare*, iar nu cu *colloqui, deliberare* sau cu vreunul din atâţia alţi termeni mai obişnuiţi. Şi care este rezultatul acestei *disputatio*? O absidă care combină, într-un fel, toate tipurile posibile de *Sic* cu toate tipurile posibile de *Non*. Ea prezintă un dublu deambulatoriu combinat cu un hemiciclu continuu de capele complete, toate de adâncime aproape egală. Planul acestor capele este, alternativ, semicircular şi – după modelul cistercian – pătrat; în timp ce capelele pătrate au bolţi separate, aşa cum se obişnuia, capelele semicirculare se sprijină pe aceeaşi cheie de boltă ca şi sectorul adiacent al deambulatoriului exterior, ca la Soissons (şi derivatele sale)[63]. Aici, dialectica scolastică a împins gândirea arhitecturală până la un punct în care aceasta încetează a mai fi arhitecturală.

NOTE

1. Istoria acestei paralele în literatura modernă ar presupune un studiu separat. E de ajuns deocamdată să trimitem la frumoasele pagini scrise de Charles R. Morey în *Mediaeval Art*, New York, 1942, pp. 235-267.

2. Cf. W. Koehler, *Byzantine Art in the West*, „Dumbarton Oaks Papers", I, 1941, pp. 85 şi urm.

3. Cf. M. Dvorak, *Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei*, München, 1918 (publicat iniţial în „Historische Zeitschrift", seria a 3-a, XXIII), *passim*; E. Panofsky, *Deutsche Plastik des Elften bis dreizehten Jahrhunderts*, München, 1924, pp. 65 şi urm. Se poate vedea cu uşurinţă că autorităţilor eclezias-tice le-a fost greu să admită acest nou punct de vedere aristotelic. În 1215, la Universitatea din Paris încă era în vigoare rezoluţia Sinodului de la Paris, din 1210, care condamnase *Metafizica* şi *Naturalia* lui Aristotel (şi chiar prescurtări ale acestora), drept erezii la fel de vădite ca acelea ale unor David de Dinant sau Amaury de Bêne, ce susţineau unitatea lui Dumnezeu şi a creaţiei Sale. În 1231, Papa Grigore IX a admis tacit *Metafizica*, dar a reiterat interdicţia în ceea ce priveşte *Naturalia* câtă vreme acestea nu au fost „cenzurate şi nu le-au fost eliminate greşelile". Chiar a creat o comisie în acest scop; trecuse totuşi vremea unor interdicţii reale.

4. Cuvântul *compendium* (însemnând iniţial „tezaur", „depozit") ajunsese să însemne „o scurtătură" (*compendia montis*) şi, cu un sens mai figurat, o „metodă scurtă şi practică" (*compendium docendi*). În rezoluţiile din 1210 şi 1215, menţionate la nota 3, cuvântul *summa* este încă folosit în acest sens: „Non, legantur libri Aristotelis de metaphysica et naturali historia, nec *summa* de iisdem". Potrivit opiniei generale, prima manifestare a unei *Summa Theologiae* în accepţiunea obişnuită acum este cea datorată lui Robert de Courçon, din 1202, nepublicată încă integral. Se prea poate, totuşi, ca două *Summae*, una aparţinând lui Prévostin şi alta lui Stephen Langton (care preda şi el la Paris), să-i fie anterioare cu vreo zece sau cincisprezece ani; cf. E. Lesne, *Histoire de la propriété ecclésiastique en France*, V (*Les Ecoles de la fin du XIIesiècle à la fin du XIIe*), Lille, 1940, pp. 249-251 şi 676.

5. Cf. Robert Grosseteste, Roger Bacon şi, de asemenea, William Shyreswood.

6. Pentru Ockham, cf. cartea lui R. Guelluy, *Philosophie et Théologie chez Guillaume d'Occam*, Louvain, 1947; Pentru Nicolas d'Autrecourt, vezi J.R. Weinberg, *Nicolaus of Autrecourt, a Study in 14th Century Thought*, Princeton, 1948.

7. Toma d'Aquino, *Summa Theologiae* (citată în continuare ca *S. Th.*), I-II, qu. 49, art. 3, C.

8. M. de Wulf, *History of Mediaeval Philosophy*, a 3-a ed. engleză (traducere de C. E. Messenger), Londra, II, 1938, p. 9.

9. „Aici trebuie să-mi tai." Pentru folosirea proverbială a acestei fraze, vezi Nicolas de Briart, retipărit în V. Mortet și P. Deschamps, *Recueil de textes relatifs à l'histoire de l'architecture*. Paris, II, 1929, p. 290), cf. G.P., în „Romania", XVIII, 1889, p. 288.

10. *S. Th.*, I, qu. 1, art. 6, C.

11. *Ibidem*, qu. 89, art. 1, C.

12. *Ibidem*, qu. 1, art. 8, ad 2. [„Utitur tamen sacra doctrina etiam ratione humana non quidem ad probandam fidem sed *ad manifestandum* aliqua quae traduntur in hac doctrina."]

13. *Ibidem*, qu. 2, art. 2, C.

14. *Ibidem*, qu. 1, art. 8, C: „Cum enim fides infallibili veritati innitatur, impossible autem sit de vero demonstrari contrarium, manifestum est probationes quae contra fidem inducuntur, non esse demontrationes, sed solubilia argumenta". Cf., de asemenea, fragmentul citat în F. Ueberweg, *Grundriss der Geschichte der Philosophie*, ed. a II-a, Berlin, II, 1928, p. 429.

15. *S. Th.*, qu. 32, art. 1, ad. 2; qu. 27, art. 1 și 3. După cum se știe, Sfântul Augustin comparase deja relația dintre cele trei Persoane – printr-o *similitudo* – cu cea dintre memorie, inteligență și iubire (*De Trinitate*, XV, 41-42, retipărit în *Patrologia Latina*, vol. 42, col. 1088 ff.)

16. *Ibidem*, qu. 27, art. 1, ad 3 și *passim*, de pildă qu. 15, art. 3, ad. 4.

17. Această definiție generalizatoare nu poate fi aplicată, desigur, unui gânditor ca Sfântul Bonaventura, după cum nici o definiție globală a goticului clasic nu se aplică în totalitate unui monument de felul catedralei din Bourges. În ambele cazuri ne aflăm în fața unor excepții monumentale în care tradiții și tendințe anterioare, prin excelență antiscolastice și, respectiv, antigotice, evoluează într-un cadru scolastic clasic și, respectiv, în cadrul stilului gotic clasic. Așa cum misticismul augustinian (cum a fost cultivat în secolul al XII-lea) supraviețuiește la Sfântul Bonaventura, la fel se întâmplă și cu conceptul creștin timpuriu de bazilică fără transept sau în care transeptul aproape că lipsește (cum se vede la catedrala din Sens, la nava bisericii abației de la Saint-Denis, a lui Suger, la Mantes și Notre-Dame din Paris), care supraviețuiește la catedrala din Bourges (cf. S. Mck. Crosby, *New Excavations in the Abbey Church of Saint-Denis*, „Gazette des Beaux-Arts", seria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 115 și urm., și, în volumul de față, pp. 79 și urm.). Atât filozofia Sfântului Bonaventura, cât și catedrala din Bourges (care ar putea fi numită biserică augustiniană) au rămas unice în privința unora dintre cele mai semnificative aspecte ale lor: nici chiar franciscanii, oricât de critici ar fi fost la adresa tomismului, nu puteau perpetua stăruința Sfântului Bonaventura în atitudinea sa antiaristotelică; în același fel, nici acei arhitecți care nu au subscris idealurilor de la

Reims și Amiens nu au putut să accepte soluția maestrului de la Bourges, care optase pentru bolțile sexpartite.

18. Cf., de exemplu, A. Dempf, *Die Hauptform mittelalterlicher Weltanschauung – eine geisteswissenschaftlische Studie über die Summa*, München și Berlin, 1925.

19. Bonaventura, *In Lib. III Sent.*, dist. 9, art. 1, qu. 2. În legătură cu critica adusă de Bacon unor asemenea scheme retorice, cf., în volumul de față, p. 83.

20. Cf. din nou, în volumul nostru, pp. 83 și urm.

21. *S. Th.*, Prolog.

22. Alexander din Hales, după toate probabilitățile primul care a introdus acest mod elaborat de articulare, împarte *partes* în *membra* și *articuli*; Toma, în *S. Th.*, împarte *partes* în *quaestiones* și *articuli*. Comentariile asupra sentințelor împart în general *partes* în *distinctiones* (v. *infra*, nota 23), acestea fiind la rândul lor subîmpărțite în *quaestiones* și *articuli*.

23. Această primă parte, care tratează despre Dumnezeu și ordinea creației, este organizată după cum urmează:

I. Esență (qu. 2-26):
  a) Dacă există Dumnezeu (qu. 2):
    1. Dacă propoziția existenței Lui este evidentă (art. 1),
    2. Dacă este demonstrabilă (art. 2),
    3. Dacă El există (art. 3);
  b) În ce fel există sau nu există (qu. 3-13):
    1. Cum nu este El (qu. 3-11),
    2. Cum ne este El cunoscut nouă (qu. 12),
    3. Cum este El numit (qu. 13);
  c) Operațiile Sale (qu. 14-26):
    1. Știința Lui (qu. 14-18),
    2. Voința Lui (qu. 19-24),
    3. Puterea Lui (qu. 25-26).

II. Deosebirea persoanelor (qu. 27-43):
  a) Origine sau purcedere (qu. 27),
  b) Relațiile de origine (qu. 28),
  c) Persoanele ca atare (qu. 29-43).

III. Purcederea creaturilor (qu. 44 – până la sfârșit):
  a) Crearea ființii (qu. 44-46),
  b) Deosebirea creaturilor (qu. 47-102),

c) Guvernarea creaturilor (qu. 103 – sfârşit).

24. O capodoperă specifică eulogiei scolastice este *Collatio* în onoarea lui Carol IV, semnată de Papa Clement VI (R. Salomon, M.G.H., *Leges*, IV, 8, pp. 143 şi urm.), în care Carol este comparat cu Solomon, potrivit următoarelor puncte: *Comparatur*, *Collocatur*, *Approbatur*, *Sublimatur*, fiecare fiind subîmpărţit astfel:

I. *Comparatur*. Solomon...
- a) in aliquibus *profecit:*
  - 1. in latriae magnitudine;
  - 2. in prudentiae certitudine;
  - 3. in iustitiae rectitudine;
  - 4. in clementiae dulcedine.
- b) in aliquibus *excessit:*
  - 1. in sapientiae limpitudine;
  - 2. in abundantiae plenitudine;
  - 3. in facundiae amplitudine;
  - 4. in quietae vitae pulchritudine.
- c) in aliquibus *defecit:*
  - 1. in luxuriae turpitudine;
  - 2. in perseverantiae longitudine;
  - 3. in idolatriae multitudine;
  - 4. in rei bellicae fortitudine etc., etc.

Tratatul mitografic al lui Ridewall a fost editat de H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis* (*Studien der Bibliothek Warburg*, IV, Leipzig şi Berlin, 1926); pentru sistematizarea scolastică a *Metamorfozelor* lui Ovidiu (*naturalis, spiritualis, magica, moralis, et de re animata in rem inanimatam, de re inanimata in rem inanimatam, de re inanimata in rem animatam, de re animata in rem animatam*), cf. F. Ghisalberti, *Mediaeval Biographies of Ovid*. „Journal of the Wartburg and Courtauld Institutes", IX, 1946, p. 10 şi urm., în special p. 42.

25. Primele manuscrise, ediţii şi comentarii dovedesc existenţa unei perfecte conştiinţe a faptului că prima *Cantica* începe în realitate cu *Canto* 2 (astfel ca ea să cuprindă 33 de cânturi, ca şi celelalte). În manuscrisul Trivulziana din 1337 (ed. L. Rocca, Milano, 1921), ca şi în incunabule, cum e cel din ediţia venetiană a lui Wendelin de Speyer, găsim următoarele precizări: „Comincia il canto primo de la prima parte nelaquale fae *proemio a tutta l'opera*" şi „Canto secondo de la prima parte nelaquale fae *proemio a la prima cantica solamente*, cio è ala prima parte di questo libro solamente". Cf. comentariului lui Jacopo della Lana (republicat în ediţia L. Scarabelli din 1866 a *Divinei Commedia*, pp. 107 şi 118): „In questi due

primieri Capitoli... fa proemio e mostra sua disposizione... Qui (*scil*, in Canto 2), segue suo proema pregando la scienzia che lo aiuti a trattare tale poetria, sicome è usanza delli poeti in li principii delli suoi trattati, e li oratori in li principii delle sue arenghe".

26. T. E. Mommsen (Introd.) *Petrarch, Sonnets and Songs,* New York, 1946, p. XXVII.

27. R. Arnheim, *Gestalt and Art,* „Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1943, pp. 71 şi urm.; *idem, Perceptual Abstraction and Art,* „Psychological Review", LIV, 1947, pp. 66 şi urm., în special p. 79.

28. *S. Th.*, I, qu. 5, art. 4, ad. I.

29. Paris, Bibl. Nat. Nouv. Acq. 1359 şi Londra, Brit. Mus. Add. 11662 (cf. M. Prou, *Dessins du XIe siècle et peintures du XIIIe siècle,* „Revue de l'Art Chrétien", XXIII, 1890, pp. 122 şi urm.; de asemenea, M. Schild-Bunim, *Space in Mediaeval Painting,* New York, 1940, p. 115).

30. Excepţii: Fécamp (după 1168), care nu are decât stâlpi compuşi; traveea estică de la Saint-Leu din Esserent (aprox. 1190), care are un sistem alternant; Saint-Yves din Braine (după 1200), care are stâlpi compuşi în absidă; Longpont, care are stâlpi monocilindrici.

31. Experimentele privind cea de-a şaptea şi cea de-a noua pereche de stâlpi ai navei din catedrala din Laon nu au avut un efect notabil asupra evoluţiei ulterioare, iar stâlpii de la Soissons – cilindri cu o singură coloneţă înspre navă – nu sunt, după opinia mea, decât o reducţie a tipului de *pilier cantonné* complet de la Chartres, cu patru colonete pe cele patru laturi. Imitat doar superficial la Notre-Dame din Paris (cea de-a doua pereche de stâlpi înspre vest), acest tip este important în special pentru influenţa sa asupra structurilor din provincie, ridicate după mijlocul secolului al XIII-lea (cf. nota 61), şi asupra suporţilor absidei (şi numai ai absidei), în cazul catedralelor din Reims şi Beauvais. Pentru evoluţia tipului de *pilier cantonné,* vezi pp. 76 şi urm.

32. Unii istorici ai arhitecturii sunt înclinaţi să identifice faza de maximă înflorire a stilului gotic în catedralele din Reims şi Amiens (nava) şi să considere eliminarea radicală a peretelui în cazul navei de la Saint-Denis, Sainte-Chapelle, Saint-Nicaise din Reims sau Saint-Urbain din Troyes ca fiind începutul dezintegrării sau decadenţei goticului (*gothique rayonnant,* în opoziţie cu *gothique classique*). Aceasta este, desigur, o chestiune de definiţie (cf. P. Frankl, *A French Gothic Cathedral,* „Art in America", XXXV, 1947, pp. 294 şi urm.). Dar se pare că, evaluat cu propriile sale standarde de perfecţiune, stilul gotic se desăvârşeşte numai atunci când zidul este redus până la limita posibilităţilor tehnice şi aceasta simultan cu atingerea unui maximum de „inferabilitate". Am chiar bănuiala că punctul de vedere exprimat mai sus are un temei pur verbal, expresia „gotic clasic" sugerând automat

normele plastice ale grecilor şi romanilor, şi nu „clasicitatea" proprie goticului. De fapt, chiar meşterii de la Amiens s-au grăbit să adopte triforiul vitrat de la Saint-Denis de îndată ce au aflat de existenţa lui (transept şi absidă).

33. Interpretarea lui Viollet-le-Duc e împinsă la extrem în L. Lemaire, *La logique du style gothique*, „Revue néoscolastique", XVII, 1910, pp. 234 şi urm.

34. P. Abraham, *Viollet-le-Duc et le rationalisme médiéval*, Paris, 1935 (cf. discuţia preluată de „Bulletin de l'Office international des instituts d'archéologie et d'histoire de l'art", II, 1935).

35. E. Gall, *Niederrheinische und normännische Architektur im Zeitalter der Frühgotik*, Berlin, 1915; *Idem, Die gotische Baukunst in Frankreich und Deutschland*, I, Leipzig, 1925. Cf., de asemenea, P. Frankl, *Meinungen über Wesen und Herkunft der Gotik*, in Walter Timmling ed., „Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft", Kleineliteraturführer, T. VI, Leipzig, 1923, p. 21. Bibliografie suplimentară privind controversa cu Pol Abraham este citată în G. Kubler, *A Late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts*, „Gazette des Beaux-Arts", seria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 135 şi urm; de asemenea: Pol Abraham, *Archéologie et résistance des matériaux*, „La Construction Moderne", L, 1934-1935, pp. 788 şi urm.

36. *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Treasures* (E. Panofsky, ed.), ediţiile I şi a II-a, Princeton, 1946, respectiv 1979, p. 108, 8; în privinţa corectării termenului *veluti* în *voluti*, vezi E. Panofsky, *Postlogium Sugerianum*, „Art Bulletin", XXIX, 1947, p. 119.

37. Cf. G. Kubler, *loc. cit.*

38. Cf. E. Brunet, *La restauration de la cathédrale de Soissons*, „Bulletin Monumental", LXXXVII, 1928, pp. 65 şi urm.

39. Cf. H. Masson, *Le rationalisme dans l'architecture du Moyen Age*, „Bulletin Monumental", XCIV, 1935, pp. 29 şi urm.

40. Vezi, de exemplu, interpretarea convingătoare a lui Kubler, *loc. cit.*, sau obiecţiile violente şi îndreptăţite ale expertului francez Mignot cu privire la teoriile exagerate ale confraţilor milanezi, potrivit cărora „archi spiguti non dant impulzam contrafortibus" (cf. J. S. Ackerman, *Ars Sine Scientia Nihil Est, Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan*, „Art Bulletin", XXXI, 1949, pp. 84 şi urm.). Aşa cum se poate vedea şi din textele de la Milano (retipărite în Ackerman, *loc. cit.*, pp. 108 şi urm.), termenii *contrefort* şi *arc-boutant* erau cunoscuţi chiar şi în latină şi italiană (*archi butanti*) spre sfârşitul secolului al XIV-lea, iar ambii erau folosiţi în sens figurat încă din secolele al XV-lea şi al XVI-lea (*Dictionnaire historique de la langue française publié par l'Académie Française*, III, Paris, 1888, pp. 575 şi urm.; E. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, I, Paris, 1863, p. 185; La Curne de la Palaye, *Dictionnaire historique de l'ancienne langue française*, IV, Paris şi Niort, 1877, p. 227). Termenul *bouterec* (F. Godefroy, *Lexique de l'ancien français*, Paris,

1901, p. 62) trebuie să fi fost folosit înainte de 1388, când în engleză apare *butress*, iar *estribo* se foloseşte în mod curent în tratatul interpretat de Kubler, *loc. cit.*

41. De vreme ce pentru stabilitatea bolţilor registrul superior de arce butante este de prisos, prezenţa sa a fost explicată ca fiind expresia nici mai mult, nici mai puţin decât a „timidităţii" (J. Gaudet, *Elémentsde théorie d'architecture*, Paris, n. d., III, p. 188), K. J. Conant (*Observations on the Vaulting Problems of the Period 1088-1211)*, „Gazette des Beaux-Arts", seria a 6-a, XXVI, 1944, pp. 127 şi urm.) a explicat-o ca pe o măsură de apărare împotriva forţei vântului.

42. Vezi E. Gall, *op. cit.*, mai ales *Die Gotische Baukunst*, pp. 31 şi urm.

43. Vezi J. Gaudet, *op. cit.*, pp. 200 şi urm., fig. 1076.

44. G. Vasari, *Le Vite deipiù eccellenti pittori, scultori e architetti*, partea a II-a: „Perchè nelle colonne non osservarono (meşterii gotici) quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse, o sottili sottili, come tornava lor melglio". Atunci când observă că scara părţilor unui edificiu gotic nu e determinată de considerente antropomorfice şi că proporţiile lor se pot schimba în cadrul unuia şi aceluiaşi edificiu, Vasari – a cărui perspicacitate e dublată de ostilitate – atrage atenţia asupra unui principiu fundamental prin care arhitectura gotică se deosebeşte şi de arhitectura clasică, şi de cea a Renaşterii şi barocului. Cf. C. Neumann, *Die Wahl des Platzes für Michelangelos «David» in Florenz im Jahr 1504; zur Geschichte des Maßstabproblems*, „Repertorium für Kunstwissenschaft", XXXVIII, 1916, pp. I şi urm. Şi, de asemenea, E. Panofsky, *Das erste Blatt aus dem Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance*, „Städeljahrbuch", VI, 1929, pp. 4 şi urm., mai ales pp. 42 şi urm.

45. Vezi S. Mck. Crosby, *loc. cit.*; pentru Bourges, cf. *supra*, nota 17.

46. Până nu demult, s-a crezut că prima construcţie gotică pe patru nivele a fost catedrala din Tournai (cca 1100). S-au descoperit, totuşi, alte două edificii, cu foarte puţin mai timpurii, dar mult mai primitive – demonstrând o dată în plus legătura strânsă dintre Flandra şi Anglia –, unul la Tewkesburg (datând din 1087) şi celălalt la Pershore (construit între 1090 şi 1100); cf. J. Bony, *Tewkesburg et Pershore, deux élévations à quatre étages de la fin du XIe siècle*, „Bulletin Monumental", 1937, p. 281 şi urm., p. 503.

47. Adăugarea colateralelor secundare la catedrala din Köln (în alte privinţe urmând îndeaproape planul catedralei din Amiens) ilustrează sacrificarea considerentului major (în acest caz, echilibrul între tendinţa centrală şi cea longitudinală) în favoarea celui minor (în acest caz, conformitatea navei şi a corului), potrivit aceleiaşi logici ce poate fi observată în tratarea suporţilor (cf. pp. 74, 86, 90 şi urm.).

48. *S. Th.*, qu. I, art. 8, ad. 2.

49. *Patrologia Latina*, vol. 178, col. 1339 şi urm.

50. Roger Bacon, *Opus minus*, citat în H. Felder, *Geschichte der wissenschaftlichen Studien im Franziskanerorden*, Freiburg, 1904, p. 515: „Quae fiunt in textu principaliter legendo et praedicando, sunt tria principaliter; scilicet, divisiones per membra varia, sicut artistae faciunt, concordantiae violentes, sicut legistae utuntur, et consonantiae rhythmicae, sicut grammatici". Pentru anticiparea metodei *Sic et Non* de către canonişti (Yves de Chartres, Bernold de Constance), vezi M. Grabmann, *Die Geschichte der scholastischen Methode*, Freiburg, 1909, I, pp. 234 şi urm.; I şi II, *passim*.

51. William din Ockham, *Quodlibeta*, I, qu. 10, citat în Ueberweg, *op. cit.*, p. 581: „*Quidquid de hoc senserit Aristoteles, non curo, quia ubique dubitative videtur loqui*".

52. William din Ockham, *In I sent.*, dist. 27, qu. 3, citat *ibidem*, pp. 574 şi urm.: „Pauca vidi de dictis illius doctoris. Si enim omnes vices, quibus, respexi dicta sua, simul congregarentur, non complerent spatium unius dei naturalis... quam materiam tractavi, et fere omnes alias in primo libro, *antequam vidi opinionem hic recitatam*".

53. Vezi H. Kunze, *Das Fassadenproblem der französischen Früh-und Hochgotik*, Strasbourg, 1912.

54. Germania, în general ostilă rozaselor plasate pe faţada de vest (cu excepţia catedralei din Strasbourg şi a celor din sfera sa de influenţă, spre deosebire de catedrala din Köln etc.), a acceptat combinaţia dintre rozasă şi verieră pentru pereţii longitudinali ai bisericilor-hală atunci când sunt tratate ca faţade, ca la Minden, Oppenheim şi Sfânta Ecaterina din Brandenburg.

55. Soluţia lui Libergier a fost vizibil inspirată de transepturile de la Reims (înainte de 1241), unde marile rozase sunt deja înscrise în arce frânte; dar aici întregul nu constituie încă o „fereastră"! Timpanele situate deasupra şi dedesubtul rozasei nu au încă vitralii şi nu există conexiuni verticale între rozasă şi ferestrele situate dedesubt.

56. Villard de Honnecourt, *Kritische Gesamtausgabe*, H. R. Hahnloser, ed., Viena, 1935, pp. 165 şi urm., p. 62.

57. Cf. J. Bony, *French Influences on the Origins of English Architecture*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XII, 1949, pp. 1 şi urm., în special pp. 8 şi urm.

58. Vezi, de exemplu, A. Kingsley Porter, *Mediaeval Architecture*, New Haven, 1912, II, p. 272. Ocazional, ca la Saint-Martin din Boscherville sau Saint-Etienne din Caen (tribune), acest principiu a fost deja aplicat în structurile romanice; dar, după câte se pare, nu a devenit „standard" decât după Sens, unde cele trei grosimi diferite „se manifestă" în capiteluri de trei mărimi diferite. Totuşi, a existat întot-

deauna tendinţa de a neglija micile diferenţe de grosime, pentru a păstra uniformitatea capitelurilor alăturate.

59. La Soissons, la Saint-Leu din Esserent etc., se observă o revenire şi mai radicală la tipul originar din Canterbury: o „coloneţă de navă" cu un capitel individual de două ori mai scund decât cel al coloanei.

60. Acest lucru e valabil şi pentru capitelurile colonetelor majore şi minore ale portalurilor de vest, care, astfel, contrastează puternic cu elementele corespunzătoare de la Amiens.

61. O adaptare similară a unei coloane continue la conceptul de *pilier cantonné* se poate observa şi la stâlpii mai târzii de la Beauvais (după 1284), la cei de la Séez (cca 1260) şi la stâlpii târzii de la Huy (după 1311). Totuşi, în cazul ultimelor două exemple, colonetele opuse arcadelor şi colateralelor lipsesc, ca şi cum ideea unei coloane continue s-ar fi suprapus nu peste un *pilier cantonné* normal (cu patru colonete), ci peste tipul de coloană de la Soissons (care nu are decât o coloneţă); cf. nota 31.

62. Villard de Honnecourt, *op. cit.*, pp. 69 şi urm., pl. 29; inscripţia „Istud presbiterium inuenerunt Ulardus de Hunecourt et Petrus de Corbeia inter se disputando" a fost adăugată de un discipol al lui Villard, cunoscut sub numele de „Meşter II".

63. Asemănarea dintre această absidă şi cea de la Chartres nu e decât aparentă: într-adevăr, alternanţa de capele boltite separat şi de capele sprijinite pe aceeaşi cheie de boltă ca şi sectorul adiacent al deambulatoriului exterior, ca la Soissons, se explică prin necesitatea de a reutiliza fundaţiile corului din secolul al XI-lea, cu ale sale trei capele adânci şi aflate la distanţă mare una de alta. Dar la Chartres, capelele de tipul Soissons nu sunt decât nişte uşoare protuberanţe ale deambulatoriului exterior, astfel că cele şapte chei de boltă ar fi putut fi plasate toate în acelaşi perimetru. În planul ideal al lui Villard de Honnecourt şi Pierre de Corbie, acestea sunt unităţi complete, iar cheile de boltă sunt plasate nu în centru, ci la periferia sectorului adiacent al deambulatoriului exterior.

O « interfață » la gotic

Inițial, ceea ce m-a împins să înființez „Anastasia" a fost dorința de a tipări principalele texte de spiritualitate care m-au format ca „ființă bisericească". Îmi dădusem de mai multă vreme seama că îmbisericirea „laicității" mele rătăcite în cultură avusese nevoie de ele ca de firimiturile de pâine din poveste: să mă ajute, urmându-le dâra, să ajung acasă, adică să-mi intru din nou în fire. Să regăsesc acel *acasă* pe care, din nebăgare de seamă, din nepurtare de grijă sau, pur și simplu, din pricina prea marii „deșteptăciuni" a sistemului formativ, îl părăsisem, dându-l uitării. Privită retrospectiv, succesiunea acestor texte/firimituri mi se pare astăzi mai curând providențială decât logică, sau, poate, ascultând de un cu totul altfel de logică, o logică adânc prevenitoare, duioasă chiar și, într-un fel, nelumească, perfect pliată însă pe sinuozitățile vieții mele interioare. Iată de ce publicarea minunatei cărți a Domnului Panofsky are pentru mine o semnificație aparte, oarecum sentimentală: ea încheie la „Anastasia" editarea cărților mele de căpătâi.

Imboldul de a grăbi publicarea faimoaselor conferințe ținute de Erwin Panofsky, între 1931 și 1935, la Universitatea din New York și Princeton, mi l-a dat însă Christos Yannaras. În 1995, când ne-am cunoscut și imediat după ce ne-a făcut onoarea și bucuria de a accepta să coordoneze colecția „Impasuri și semne", primul titlu despre care mi-a vorbit și pe care, în felul său inconfundabil, m-a „somat" să-l tipăresc, a fost *Arhitectură gotică și gândire scolastică*. Precipitarea marelui profesor grec de a o vedea tradusă în românește îmi confirma, la două decenii distanță, uriașul interes pe care mi-l trezise și mie lectura cărții. Strașnic e însă faptul că, la atâta timp de la apariție, lucrarea profesorului Panofsky nu numai că nu și-a pierdut actualitatea, ci, dimpotrivă, participă formativ, din ce în ce mai vizibil și mai concret, la instituționalizarea unui tip matur de cercetare a morfologiilor

stilistice, iar mai nou fertilizează şi domeniile proxime ale iconografiei şi iconologiei.

În esenţă, *Arhitectură gotică şi gândire scolastică* poate fi, fără exagerare, socotită o *metodă*. În ciuda coincidenţelor uimitoare şi a luxoaselor analogii pe care îşi sprijină demonstraţia, cartea nu reprezintă, totuşi, decât descrierea detailată a unei metode, dar a unei *metode în act*. Cititorului i se pune la dispoziţie o metodologie extrem de rentabilă intelectual, capabilă să organizeze ingenios şi eficace studiul oricărui stil din istoria culturii. Singura condiţie impusă de autor se rezumă la acceptarea instrumentarului conceptual pe care îl propune, ale cărui adecvare şi flexibilitate le garantează prin calitatea concluziilor. Iată, prezentate succint, principalele teze ale „metodei Panofsky", aşa cum a înţeles autorul să le aplice edificiului gotic şi gândirii sublimilor doctori apuseni.

*
* *

Întreaga „metodă Panofsky" pivotează în jurul a ceea ce autorul numeşte *puterea formativă a obişnuinţelor*, a habitusurilor de orice tip dar, cu precădere, a celor mentale. Potrivit lui Panofsky, orice epocă manifestă un *habitus mental* specific, aflat la originea morfologiilor stilistice şi a energiilor culturale care o individualizează în istoria civilizaţiilor. Habitusul mental se defineşte „tehnic" ca *principiu care reglează actul*. Pentru cercetător, avantajul identificării habitusului metal propriu unei perioade de cultură spirituală înseamnă câştigarea unei poziţii privilegiate în raport cu subiectul cercetat, înseamnă o situare optimă care-i dă putinţa de a evalua şi cerceta acţiunile, fenomenele şi faptele *exclusiv modal*, adică – susţine autorul – dincolo de ideologii şi doctrine.

„Metoda Panofsky" – o metodă ale cărei apolitism şi fobie ideologică sunt constitutive – recomandă pentru identificarea habitusului mental specific unei epoci „punerea completă între paranteze a noţiunilor (dogmelor) doctrinare şi, în schimb, concentrarea întregii investigaţii *pe modul* efectiv în care este săvârşită lucrarea, pe *modus*

operandi. Autorul nu întârzie însă să adauge că, desigur, modul de a opera derivă și el dintr-un *modus essendi*, adică dintr-un mod de a fi sau, mai precis, din *rațiunea de a fi* a subiectului, a celui care întreprinde lucrarea.

Ca urmare, trecând în revistă caracteristicile comportamentului mental al scolasticilor, analizându-le felul particular *de a proceda*, deosebit de al celorlalte segmente sociale și deplin șocant pentru laici, Panofsky descoperă mai întâi „o mentalitate care dorea să facă mai clară dorința, apelând la rațiune, rațiunea mai clară, apelând la imaginație, și aceasta din urmă mai clară, apelând la simțuri". Această obsesie *a elucidării* textului revelat, specifică demersului scolastic, este și cea care definește primul principiu ce reglează reflecția doctorilor apuseni, și anume *principiul clarificării*.

În al doilea rând, studiul atent și alternativ al strategiei paradoxale a scolasticilor de a *demonstra Revelația*, corelat modului de a elabora întotdeauna *soluția finală* prin concilierea a două soluții constructive contradictorii – procedeu specific, de altfel, lucrării arhitectului gotic – îl determină pe Panofsky să formuleze și cel de-al doilea principiu concordant, *principiul concilierii contrariilor*.

Cercetat pe toate fețele, potrivit celor două principii directoare enunțate mai sus, proporțiile, forma, structura și aspectul catedralei gotice nu vor face decât să confirme transpunerea în piatră a unui model de a gândi și a modalității acestuia de a se întrupa. De aici înainte, declară Panofsky, goticul poate fi contemplat destins, ca un stil care laudă forța structurantă a unei gândiri și principiile ei regulatorii. Panofsky sugerează că frumusețea tainică și inconfundabilă a stilului gotic s-ar datora tocmai capacității valorilor sale modale de a absorbi fără rest orice tensiuni confesionale și de a transcende vast conceptualitatea elementelor de doctrină. Confruntată cu acest purism modal exacerbat, cugetarea asupra formelor de cultură spirituală se vede constrânsă, la rândul ei, să emită o concluzie la fel de castrată doctrinar: catedrala gotică nu și-ar propune, deci, să exprime adevărurile care fac obiectul credinței și reflecției teologice a scolasticilor, așa cum biserica bizantină întrupează arhitectonic dogmele teo-

logici ortodoxe, ci să „ilustreze" în piatră doar *modul* cum s-a reflectat, felul în care s-a gândit la acele adevăruri extramundane, revelate!

Încă din succinta prezentare a principalelor articulații conceptuale care fundamentează strategiile „metodei Panofsky", ne-am propus să punem în criză, este drept, destul de voalat, punctele slabe ale acestui admirabil instrument de lucru. Ca atare, ne-am permis să amendăm fie hiperpurismul tehnic al metodei, fie estetismul excesiv al explorărilor metodologice, fie caracterul vădit ultracalofil al concluziilor formulate asupra goticului, în general.

Însă o critică fecundă ar trebui să pornească, în mod necesar, tocmai de la descrierea rostului și funcțiunii vizuale care, potrivit lui Panofsky, caracterizează esențial stilul gotic. Adică de la *definiția* lui stilistică și a modului în care a fost obținută.

Analiza atentă a rezultatelor investigației și a declarațiilor autorului demonstrează că, potrivit „metodei Panofsky", proprie stilului gotic nu ar fi propovăduirea unei doctrine, ci a unui stil de a gândi. Cu alte cuvinte nu înfățișarea puterii mântuitoare, a dimensiunii soteriologice a adevărurilor teologice revelate l-ar fi preocupat *illo tempore* pe constructorul gotic, ci frumusețea expunerii lor, estetica etalării lor discursive. Incontestabil, avem de a face cu o definire esențialmente estetizantă a uneia dintre pornirile religioase cele mai grandioase și mai pline de aplomb creștin, definire, credem, incompletă, rezultată însă din voința expresă a autorului ca nu cumva investigația estetică să fie obnubilată de criterii restrictiv confesionale! – și astfel să depășească, chipurile, relaxatele cadre stilistice proprii domeniului cultural. Merită să atragem atenția că esteticianul se abține să ne informeze în ce măsură, rezumându-ne să gândim doar în stil gotic, n-am ajunge curând să și credem în stil gotic și astfel să ne pască implacabilul pericol ca împărtășindu-ne din cuprinsul doctrinei, să devenim impuri estetic!

*

* *

Carența principală a acestui redutabil superconceptualism estetic, care, formal, reușește să ne prezinte magistral de coerent logica edi-

ficiului gotic, constă în completa eludare a misterioasei *harisme* pe care o degajă arhitectura gotică, inaugurată de catedrala lui Suger.

Harisma poate fi și ea definită „tehnic", ca energie mistică productivă, afirmată sau potențială, actualizată sau încă neactualizată de morfologiile, stereotipiile, habitusurile sau de orizontul de *presimțiri/așteptări/dispoziții* existente în cuprinsul unui stil sau epoci culturale. *Harisma* poate fi ușor identificată în *disponibilitatea sinergică* a unei epoci, stil sau formă culturală, mai precis, în *modalitățile* (religioase, doctrinare, comunitare etc.) prin care acea epocă, stil sau formă înțeleg *să faciliteze* sau, dimpotrivă, *să respingă con-lucrarea* cu puterea vizionar-proniatoare a harului Duhului Sfânt. Cu alte cuvinte, *disponibilitatea sinergică* a unui stil poate fi recunoscută/identificată în modul în care acel stil și-a manifestat *receptivitatea* față de lucrarea harului, față de posibila *sinergie* cu energiile lui increate.

Manifestându-se energetic prin valori atributive, îndumnezeitoare, puterea nezidită a harului se transmite harismei prin *tot atâtea valori modale*, a căror „purcedere" formativă naște întreg repertoriul de obișnuințe, obișnuințe care, așa cum observă Panofsky, participă nemijlocit la crearea, constituirea și consolidarea habitusului mental propriu unui stil sau unei epoci culturale. După cum se poate observa, traseul „facerii" unui stil are, de fapt, ca principale etape: *harul* → *harisma* → *habitusul* → *modus operandi* → *stilul*.

Este de la sine înțeles că energia modală a harismei precede autoritar obișnuințele și „puterea lor formativă", descoperită și descrisă de investigația lui Panofsky. De aceea forma mentală a habitusului unei epoci, cea care îl preocupă pe estetician, nu reprezintă forma primă, originară, ci doar una din multele ipostaze formale în care poate coagula, la nivelul istoriei, energia modală (fluxul modal) a harului.

Departe de a intenționa invalidarea sau diminuarea importanței „metodei Panofsky", marginaliile noastre au urmărit doar să sublinieze că instrumentul de lucru propus de esteticianul german poate fi util până la capăt numai atunci când „clarificările" sale metodologice reușesc, fără să-l epuizeze semantic, să restituie stilului cercetat indicibila harismă care-l învăluie. De altfel, niciodată n-am fi fost atât de

captivaţi, fie de cercetarea habitusului mental specific artei gotice, fie de descrierea amănunţită a modului în care obişnuinţele pot structura vizual imaginea de piatră a catedralei gotice, dacă n-am fi fost mai întâi atraşi irezistibil de forţa harismatică pe care le emană misterios elansatele şi sublimele ordonanţe ale edificiului sfânt.

*
* *

Interesele de astăzi ale culturii româneşti ne determină să acordăm cărţii lui Panofsky o triplă valoare formativă: două sunt afirmate *explicit* şi privesc, pe de o parte, re-formarea gustului pentru metodă, multidisciplinaritate şi pragmatism în abordarea unui stil sau a unei epoci culturale, iar pe de altă parte, re-definirea posturii ctitorului autentic, în timp ce valoarea *implicită* a celei de a treia provoacă o reevaluare religioasă surprinzătoare, în cheie gotică, a tradiţionalelor noastre raporturi cu Franţa.

Prima dintre valorile formative explicite decurge din însuşi faptul că lucrarea esteticianului german incită, într-adevăr, la metodă. Încă de la primele pagini, cititorul este prins în textura argumentelor şi a asocierilor luxuriante şi tratat ca un veritabil partener de investigaţie; permanent i se dă senzaţia că ar putea împărţi cu autorul atât inventivitatea, cât şi geniul concluziilor.

De la un capăt la altul al cărţii eşti solicitat să contempli modul cum operează „pe viu" *coerenţa în act* şi, în plus, să deprinzi treptat şi tipul de strategie necesar punerii în lucrare a puterii principiilor şi criteriilor de analiză pentru „a stoarce" de semnificaţii toată substanţa fluidă şi uneori evanescentă a unui *morfem* sau *stilem* cultural. Mai exact, eşti pus în situaţia să asişti la o adevărată paradă de procedee specifice exerciţiului sistematic. Propunându-şi să developeze cititorului secretul stilului gotic şi geniul inaugural al lui Suger prin similitudinea acestora cu structurile discursive şi perfect concordante ale enunţurilor scolastice, Panofsky nu face altceva decât să-şi pună la încercare metoda, să-i controleze şi să valideze supleţea, viabilitatea

și eficacitatea demonstrativă. De față cu noi este redactată aproape miraculos „cartea tehnică" a goticului. Cititorului și chiar și specialistului i se sugerează că, grație acestei „cărți tehnice", oricând, de acum înainte, goticul va putea fi demontat în multiplele determinări care-l compun stilistic, fără a risca însă cătuși de puțin pierderea „schemei" și a definiției lui culturale.

Este suficient să comparăm această tehnică hermeneutică, extrasă direct din practica gândului orientat înspre esențe – așa cum ne convinge că este investigația estetică de tip Panofsky – cu punctele de vedere suspendate metodologic și ridicate arbitrar la rang de concepte, procedeu abuziv, menit să diminueze sau să dilate una sau alta din secvențele informației, după cum o cere teza ce se dorește a fi confirmată – așa cum încă se întâmplă în destule lucrări istoriografice, estetice etc. semnate de autori români, ca să înțelegem excepționala utilitate pe care o reprezintă un instrument de lucru științific, ferit de ingerințele preconcepțiilor, „ideilor" și afectelor. De cele mai multe ori, respectivii cercetători nu-și confruntă sistematic și nepărtinitor etapele cercetării cu exigențele unei metodologii constituite, care să le infirme sau să le probeze soluțiile. Oricât de cărturărești ar fi limbajul și oricât de sofisticată structura lor expozitivă, multe din lucrările dedicate, bunăoară, unui fenomen cultural impunător, cum poate fi socotit programul iconografic Rareș/Roșca, din nordul Moldovei, ca să nu mă refer decât la un caz luat, mai mult sau mai puțin, la întâmplare, nu pot fi utilizate decât ca ipoteze culturale mărginite la interese locale, al căror conținut este exprimat, de obicei, printr-o pletoră de detalii nesemnificative și de informații pedante, care niciodată n-ajung să compună o concluzie de anvergură. O concluzie care să intereseze și pe alții... Și tocmai fiindcă profesioniștii autohtoni se încăpățânează de atâta timp – chipurile, în numele unei bizare *gai savoir* – să refuze serviciile metodei și ale grilelor de analiză axiologică i-a fost dat unui diletant de geniu ca Gheorghe Balș, și nu altcuiva, să reușească să-și sistematizeze prodigios și extrem de fertil intuițiile și empiriile. Martore sunt concluziile sale, datorate unei ine-

galabile implicări sufleteşti în fenomenul studiat, rămase până astăzi perfect valide.

Observaţiile pe care îndrăznesc să le fac cu acest prilej, desigur, tot ca diletant (dar mai puţin geniul lui Balş), nu reprezintă, aşa cum s-ar putea crede la prima vedere, un reproş direct adus obiectivităţii specialiştilor, ci – parafrazându-l pe Roland Barthes – o „punere în criză" a modului în care a înţeles fiecare să-şi „instituţionalizeze ştiinţific subiectivitatea". Fiindcă, la urma urmei, care obiectivitate ar îndrăzni să se măsoare cu obiectivitatea divină! Şi totuşi, potrivit Apostolului, singura obiectivitate pământeană în stare să o simbolizeze pe cea dumnezeiască, bineînţeles, doar „ca prin oglindă", „ca o ghicitură", este obiectivitatea celor care poartă în ei „gândul lui Hristos". Ostil până la Dumnezeu oricărei hibridări ideologice sau confesionale, cum s-a vrut uneori până la exces, s-ar putea ca tocmai puristului Erwin Panofsky să-i fi fost dăruit să aparţină „straniei" categorii descrise de Pavel!

*
* *

Cea de a doua valoare formativă a cărţii poate fi şi ea dedusă cât se poate de explicit parcurgând cu atenţie textul din capul ediţiei de faţă, cel care reproduce conferinţa ţinută la Universitatea din New York, dedicată Abatelui Suger de la Saint-Denis. Bazat în cea mai mare parte pe studiul amănunţit al binecunoscutelor memorii ale abatelui – *Liber de Rebus in Administratione Sua Gestes* şi *Libellus alter de Consecratione Ecclesiae Sancti Domini* – textul conferinţei depăşeşte autoritar specia eseului biografic, impunându-se, prin amploarea metafizică a conotaţiilor, ca una din cele mai singulare reflecţii asupra condiţiei şi posturii *ctitorului*. Într-o ţară ca România, pe al cărei pământ destui nepricopsiţi se înghesuie, nepedepsiţi de nimeni, să ridice – după cum îi taie evlavia! – biserici urâte cu nemiluita, care mai de care mai searbede, mai diforme şi, la urma urmelor, mai neteologice, aceasta în numele incontestabilei tradiţii pe care o avem

în arta de a ctitori, nimic nu ne poate fi mai de ajutor ca regăsirea adevăratei imagini și a adevăratelor competențe care, laolaltă, compun definiția spirituală a ctitorului. În acest sens, descrierea vieții și a activității lui Suger, așa cum a întreprins-o Panofsky, ne restituie într-adevăr icoana autentică a ctitorului de anvergură și suflul sintezei care-i animă faptele și felul de a fi. Suger văzut de Panofsky poate fi fără teamă preluat ca un redutabil *portret-robot* cu ajutorul căruia poate fi oricând deosebit ctitorul autentic de falsul ctitor. În viziunea panofskiană, ctitorul adevărat este un personaj eminamente haric, absolut distinct și profund divergent de evlavia lumeață și mărginită a așa-zișilor ctitori, în realitate doar o specie „bisericească" de antreprenori în sutană. Cel care parcurge cu atenție textul va mai înțelege că niciodată nu trebuie confundat *ctitorul* cu *realizatorul*. Realizatorul și ctitorul reprezintă două posturi punctuale: realizatorul *ridică* zidirea, ctitorul o *închină*. Ceea ce îi separă ontologic este, ca de obicei, distanța ireductibilă dintre talent și vocație. De aceea adevăratul ctitor poate fi recunoscut după faptul că niciodată nu-și amestecă statutul cu funcțiunile „executivului" catedralei – constructor, sculptor, zidar, arhitect, tâmplar etc. Este dator să cunoască toate meseriile *în duh*, dar să se abțină să le practice efectiv. Din punct de vedere funcțional, ctitorul trebuie să rămână tot timpul inițiatorul și *catalizatorul* actului de a ctitori. El este cel în a cărui competență intră menținerea temperaturii entuziasmului și a ritmului efortului pe întreg parcursul ctitoririi și tot el este și cel căruia îi revine sarcina să păzească expresia edificiului sacru și lucrarea meseriașilor de orice alunecare sau ieșire posibilă din Tradiție. Cu alte cuvinte, ctitorul este cel care ține la o cotă teologică alpină cele trei dimensiuni care fundamentează spiritual ctitoria: *sacralitatea, legendarul și priceperea* (profesionalismul). Faptele probează că din punct de vedere sacral o zidire nelegendară este la fel de nefolositoare și de fără sens ca un edificiu legendar lipsit de sacralitate. Lui, ctitorului, îi revine nu numai sarcina de a livra poporului credincios și posterității frumusețea și sfințenia ctitoriei sale, ci are datoria de a elabora și legenda care va însoți de-a lungul veacurilor moștenirea sa eclezială. În treacăt,

merită notat și faptul că un ctitor autentic mai poate fi lesne identificat și după ușurința cu care adună în juru-i valorile (umane, financiare etc.) în stare să asigure desfășurarea optimă a lucrării sfinte. Cu același har dăruit de Pronie pentru a-i feri zidirea sfântă de vuietul gregar al lumii, cu sfințenia aceluiași har îi determină și pe puternicii aceleiași lumi pestrițe să-și pună averea în slujba Bisericii. Pentru ca toate acestea să devină realitate, trebuie ca banii, oricât ar fi ei de mulți, să treacă prin mâna lui ca printr-o țeavă!

Postura teologică a ctitorului este și ea chivernisită după model divin. Astfel, în contextul dinamicii specifice actului de a ctitori, ctitorul, întotdeauna cu ochii la Domnul, „stă și se mișcă" ca și Domnul. El este, sincronic, și *punctul fix*, reazemul spiritual al ctitoriei care focalizează atât tensiunile potrivnice, cât și pe cele favorabile, și *centrul dinamic* al forțelor care participă la ridicarea lăcașului. De aceea, chiar și atunci când doar aparent pune mâna sau își bagă nasul în desfășurarea lucrării, o face de fapt nu pentru a prelua – gospodărește! – competențele vreunui meseriaș (așa cum face falsul ctitor), ci pentru a-și afirma și consolida mai vizibil și mai concret vocația duhovnicească de factor unitiv al tuturor componentelor fixe și mișcătoare de care depinde întruparea proiectului arhitectonic.

Tot ce poate părea obscur sau neclar în observațiile de mai sus va deveni limpede cititorului în clipa când va rememora episodul căutării în pădurea de la Rambouillet a bârnelor necesare acoperirii aripii vestice a catedralei. Abatele este informat de pădurari că în pădurile din preajma abației n-au crescut niciodată copaci cu trunchiuri atât de înalte. Suger îi contrazice și îi convoacă dis-de-dimineață să pornească împreună în căutarea copacilor. În zori, după o noapte de nesomn, tăcut și adunat în sine, abatele o ia înainte, urmat de șoaptele grupului de tăietori de lemne și ale tâmplarilor, care îl comentează ironic. La un moment dat, se oprește și le arată un pâlc de copaci „atipici", având exact lungimea necesară confecționării bârnelor. Uluiți și oarecum înspăimântați de întâmplare, lemnarii purced grăbiți la tăierea copacilor.

Dincolo de substratul voit legendar de care poate fi suspectată relatarea abatelui de la Saint-Denis, „morala" întâmplării nu urmărea să le dea peste nas „specialiștilor", ci să reînnoiască în cugetul lor convingerea că, având-l ca ctitor, muncesc sub miraculoasa incidență a harului Duhului Sfânt. Găsirea copacilor cu înălțime atât de neobișnuită locului a fost cu putință grație lui, ctitorului – acesta este silogismul subînțeles al întâmplării.

În fine, nu trebuie uitat că ceea ce deosebește esențial expresia religioasă de oricare altă formă de exprimare artistică este faptul că întotdeauna *vedenia precede viziunea*. În arta sacrală nu există viziune în înțelesul pe care i-l acordăm astăzi, de „vedere închipuită"; „viziunea" iconarilor, a arhitecților sau a ctitorilor are o natură esențialmente *reproductivă*. *Vedenia* o are sfântul, artistul sacral doar o „vizualizează". De aceea sfântul, și nu iconarul, este iconograful lucrării. Rareori, ca în cazul lui Rubliov, iconograful și iconarul coincid. În majoritatea cazurilor însă, între *vedenia* sfântului și *vizualizarea ei reproductivă* există un interval care, de obicei, influențează negativ calitatea „viziunii" zugravului/arhitectului. Arta de a ctitori este tocmai arta de a media raporturile dintre vedenia dăruită sfântului și reproducerea ei circumstanțială, mai precis, de a ameliora cât mai mult cu putință distanța ireductibilă care le separă. Așezat între vedenie și viziune, ctitorul este singurul administrator îngăduit de Biserică pentru a *media* o versiune iconografică nouă. Este interesant că și pentru Panofsky diversitatea posturilor lui Suger i se pare că n-ar putea fi globalizată decât de tipologia *mediatorului*. Argumentele sale invocă nu numai originalitatea cu care a *administrat* estetic și teologic medierea transcripției în piatră a diafaniilor areopagitice, ci și caracterul performer al celorlalte „medieri" săvârșite de iscusitele și atât de diversele sale *alter ego*-uri: Suger – diplomatul, Suger – ascetul, Suger – politicianul, Suger – estetul etc.

Dacă prin dimensiunea proiectului, prin tenacitatea efortului și prin triumful repurtat asupra tuturor adversităților circumstanțiale, Suger văzut de Panofsky poate inspira unui occidental de astăzi tră-

săturile hiperbolice ale demiurgului (cultural!), prin pricepere, umor, credință, curaj, pragmatism, cerbicie, îngăduință, flexibilitate sau evlavie, el amintește irepresibil cititorului român tipologia sacerdoțiului oriental. De altfel, pentru noi, lectura textului panofskian este sesizantă. Suger-ul lui Panofsky ne apare ca un cleric de tranziție, ca un personaj eclezial „întârziat", rătăcit proniator în toiul unei prefaceri bisericești fără precedent, o figură solitară și controversată, arborând în continuare, și spre stupefacția contemporanilor săi, comportamentul destins și autoritar al Bisericii de dinainte de schismă. Coliziunile lui cu Sf. Bernard de Clairvaux și radicalismul reproșurilor acestuia par să se fi petrecut și ele pe fondul aceleiași „retardări" confesionale. Ele reprezintă, probabil, primele înfruntări – e drept, cu relief încă șters și extrem de difuze – între stereotipul catolic pe cale de a se naște și duhul agonic, abia pâlpâind, al recent jertfitei Biserici Nedespărțite. Stilul gotic ne apare și el ca o ultimă exprimare grandioasă, în context apusean, a deplinătății expresiei religioase proprii aceleiași Biserici.

Este de remarcat faptul că la Suger discernământul, bunul-simț și evlavia cultă, calități/virtuți moștenite de țărănia originii sale direct de la vasta Tradiție apusă a Bisericii „una, sfântă, sobornicească și apostolică", primează cert asupra mortificării nesocotite a rictusului dolorist și asupra eticismului ce caracterizează „teologia stigmatelor"! Cumpătarea luxoasă a felului său paradoxal de a se nevoi seamănă mai degrabă cu evlavia stenică a unui popă de țară ortodox, decât cu hieratismul arid și decompensat mistic al monahului cistercian. Citit în lumina pravilei Bisericii Nedespărțite, așa cum, involuntar, ne încurajează conotațiile panofskiene, însăși formula stilistică a goticului lui Suger poate fi oricând socotită o proiecție arhitectonică a *dreptei-socoteli* – „măsură a tuturor virtuților ascetice", cum o califică Părinții.

*
* *

În fine, inventiva reconsiderare a goticului prin prisma enunțurilor stilistice concordante, propuse de Panofsky, naște, odată încheiată

lectura cărții, o mulțime de întrebări conexe: Poate fi asimilată universului filocalic splendida intelectualitate modală a esteticii și ordinii gotice? În ce măsură poate fi încadrată catedrala gotică categoriei zidirilor de tip filocalic? Dacă stilul moldovenesc reprezintă un „proiect bizantin lucrat cu mâini gotice", nu cumva răspunzătoare de această unică con-lucrare a fost tocmai subtila conivență dintre estetica gotică și „estetica" filocalică? Este corect sau nu să considerăm că sinteza celor două stiluri, gotic și bizantin, a fost posibilă numai datorită *originii lor asemenea*, de expresii religioase aparținând tipologic și structural Bisericii de dinainte de schismă și, în plus, că tocmai reușita respectivei sinteze constituie, ea însăși, dovada cea mai elocventă a faptului că singura Biserică care-și poate revendica goticul, ca expresie a integrității ei ecumenice, nu poate fi decât aceeași Biserică Nedespărțită?

Pletora acestor ultime remarci și întrebări intersectează deja sfera valorilor formative implicite și a bogăției de subînțelesuri pe care le lansează cartea lui Panofsky. Ca atare, ce m-ar putea împiedica să răspund unora din întrebările de mai sus, bineînțeles, fără a fi suspectat cu rea-credință de panortodoxism sau de delir protocronic, că a contempla în termeni filocalici catedrala gotică ca pe o zidire cu neîndoielnic iz patristic nu înseamnă altceva decât curajul de a duce până la capăt corespondențele și concordanțele formulate de esteticianul german? Justețea acestei ipoteze poate fi probată numai aducând în discuție, pe de o parte, felul în care a apelat la gotic stirpea voievodală a Bogdanilor, iar pe de altă parte, reanalizând modul în care a luat naștere stilul moldovenesc. De obicei, medievaliștii justifică electia stilistică a Bogdanilor fie în perspectivă utilitaristă – oferta de mână de lucru ieftină a breslelor de constructori de catedrale retrase pe teritoriul Transilvaniei după „căderea" goticului în dizgrație –, fie în perspectiva mentalității și cutumelor domnitorilor pământeni ai Moldovei, datorate originii și educației lor transilvane. „Teza utilitaristă" poate fi pe loc infirmată de faptul că, atunci când s-a dorit stereotipul bizantin, domnitorii moldoveni au apelat fără să clipească la prestația extrem de scumpă a unor meșteri bizantini aduși de departe; la

fel, determinările subiectiviste ale „tezei genealogice" nu pot nici ele răspunde până la capăt de anvergura sintezei care a înfipt goticul în miezul bisericii bizantine. Asimilarea noilor morfeme ale stilului moldovenesc cu urmele, mai mult sau mai puțin voite sau întâmplătoare, lăsate de breslașii gotici transilvani în contextul bizantin al lăcașului propune următorul scenariu absurd: având de executat niște biserici, bolțile, turlele și acoperitorile acestora, meșterii transilvani tocmiți de Ștefan cel Mare le-ar fi „goticizat" involuntar, ca și cum ar fi vorbit moldovenește cu accent gotic – ceea ce reprezintă un mod cel puțin pueril de a concepe apariția sintezei moldovenești. Dacă ar fi așa, limbajul stilului moldovenesc n-ar fi altceva decât un idiom stilistic impur, un fel de vorbire bizantină stâlcită, avariată lingvistic, iar ceea ce numim stil moldovenesc n-ar reprezenta decât o formulare bizantină deviată gotic în urma unei colaborări fortuite cu o categorie de meseriași străini. În consecință, este superfluu de motivat recursul la gotic a voievozilor moldoveni prin dorința de a economisi sau de a extinde stereotipul unei ambianțe familiare. Dimpotrivă, modul riscat în care s-a apelat la gotic atestă o clară și neclisimulată *voință de a fi gotic*, mai exact, *de a fi și gotic*. La câțiva ani de la catastrofala frângere a axului creștinătății, pentru Ștefan cel Mare *a fi gotic, a voi să fie și gotic,* nu însemna, ca astăzi, o reorientare *înspre* Europa, sub forma unei „intrări în Europa", a unei hotărâri de a se supune grilelor de analiză și presiunii structurilor axiologice apusene, ci exact inversul, adică o încercare enormă, rapidă și extrem de temerară de a reorienta înspre Răsărit, către un nou centru de putere și rezistență, deruta europeană consecutivă căderii Constantinopolului.

Preluarea goticului – cea mai redutabilă manifestare a creștinismului apusean – și introducerea lui în plan local, în arhitectura eclezială, civilă și, indubitabil, și în mentalitatea și comportamentul social, prin articularea lui cu cea mai reprezentativă și mai desăvârșită formă de expresie a Răsăritului creștin – stilul bizantin, a inaugurat, de fapt, un *reper ecumenic* nou, capabil să impună respect și Islamului, și primelor secte ale catolicismului. Taina stilului inaugurat de Suger, vechi deja de câteva secole, iar mai nou poreclit în mod incult

și iresponsabil de noul curent al civilizației europene drept „barbar" (gotic) – în 1457, anul urcării pe tron a lui Ștefan cel Mare, ne aflăm în plin *renaissance*, la mai bine de trei secole și jumătate de moartea lui Suger, la aproximativ o sută de ani de la totala extincție a goticului și la patru ani de la căderea Constantinopolului! – a fost brusc reactualizată în cadrul unei insolite părtășii stilistice cu morfologiile expresiei bizantine. Icoana acestui nou reper al totalității creștine a devenit *stilul moldovenesc*.

Trebuie subliniat că și Ștefan cel Mare, și Petru Rareș s-au imaginat guvernând simbolic unitatea creștinătății ca *bazilei gotici*, cu responsabilități duhovnicești și militare mai întinse chiar decât ale bazileilor bizantini, ca ultimi apărători și protectori ai unei Europe amenințate și zdruncinate axiologic. Anvergura reală, prea puțin semnalată de istorici, a demersului acestor gotici bazilei ai Moldovei, cum pot fi la propriu numiți, și a modelului lor ecumenic, concurează fără complexe naționalismul enorm și proporțiile „delirante" ale patriotismului energicului abate al Saint-Denis-ului, ambele calificate dur de Panofsky drept șovine. Cu ce se deosebesc, la urma urmei, neclintitele afirmații ale lui Suger, că Saint-Denis-ul, în haină gotică, semnifică Franța, că englezii „în virtutea unei legi morale și naturale sunt hărăziți să fie supuși francezilor și nu invers" sau imboldul dat contemporanilor săi „de a călca plini de curaj frontierele germanilor, pentru ca, aflându-se în retragere, aceștia să nu ia cu ei nepedepsiți ceea ce plini de orgoliu au cutezat împotriva Franței, stăpâna pământului", de talia uriașă a conștiinței și convingerilor goticilor bazilei ai Moldovei, că lor, și nu altora, le revine misiunea de a se substitui bazileilor Constantinopolului și de a prelua de pe umerii zdrobiți ai fostei metropole universale dispeceratul strategiilor unității creștine?

Ceea ce le este comun și lui Suger, și lui Ștefan cel Mare, și lui Rareș este forța neobișnuită a unui patos inaugural, fără de care n-ar putea fi explicată niciodată grandoarea mondială a proiectelor lor. Privită în față și fără a-i estompa relieful, măreția lor, oricât de sublimă, apare astăzi multora dintre noi stridentă și ireală. Ceva ascuns în rănile su-

fletului nostru „modernizat" ne ordonă să le ameliorăm statura mistică şi morală până când aceasta atinge o talie convenabilă duhului nostru spoliat de speranţă şi slavă. Din păcate, geniul sfinţeniei lor „polemice" şi deosebit de active şi lucrătoare nu poate fi perceput de sleitele noastre democraţii liberale decât ca neverosimil.

Părtăşia goticului cu forma bizantină a însemnat însă în plan simbolic refacerea integrităţii fărâmate. Abia inclus providenţial părtăşiei cu stilul bizantin, a putut goticul să redevină un stil viu, luptător şi esenţialmente misionar, aşa cum îl „proiectase" Suger – ca un stil tutelar al Franţei şi ca o emblemă spirituală în stare să reprezinte exponenţial Apusul în cadrul oricărei sinteze sau conclav mondial. Ştefan cel Mare şi Rareş, precedaţi poate de habitusurile semicatolice ale lui Alexandru cel Bun, au fost primii şi ultimii domnitori pământeni care au ştiut să recunoască goticul, în momentul când „mondenitatea" acestuia apusese demult, ca rudă filocalică bună, proximă duhovniceşte şi ca pisc al creştinismului occidental.

*
* *

Orice comentariu asupra stilului moldovenesc ar trebui să debuteze prin reanalizarea „stilizării" care a făcut posibilă sinteza stereotipului gotic cu cel bizantin. Evlavia excesiv patriotică a multor medievalişti a exaltat mai mult participarea locală, ortodoxă şi implicit de sorginte bizantină şi mai puţin contribuţia gotică la constituirea stilului moldovenesc, estompând astfel tocmai ceea ce sare în ochi: „goticitatea" bizantină a noului stil. Noile morfeme ale stilului moldovenesc au fost descrise în mod preferenţial şi unilateral ca rezultat al unei „bizantinizări" a motivelor gotice şi aproape niciodată şi ca „goticizări" structurante ale stilului bizantin. Tot timpul, morfologia bizantină a fost considerată mai tare şi mai rezistentă stilistic decât morfologia gotică, ca şi cum cea din urmă ar fi suferit o depreciere semantică.

Două mi se par a fi motivele acestei evaluări inexacte. Pe de o parte, faptul se explică prin obiceiul cercetătorilor de a percepe stilul

moldovenesc ca un *derivat* al stilului bizantin, ca o ramură stilistică prinsă în continuare zdravăn de trunchiul masiv al acestuia, căreia i s-a legat un altoi cules din universul catolic ! Un fel de versiune gotico-moldovenească, desigur, genială și cât se poate de inventivă, dar a stilului bizantin ! Or, evenimentul cultural mondial (consacrat planetar abia astăzi, după patru secole) pe care-l constituie existența stilului moldovenesc se datorează tocmai definiției lui spirituale absolut unice, de sine stătătoare, „autocefaliei" lui stilistice, perfect distinctă de conturele stilistice ale oricărui alt stil din istoria culturii. Un stil înrudit deopotrivă și cu cel bizantin, și cu cel gotic, prin suportul filocalic comun, iar cu stilul bizantin, în mod special, prin originea orientală comună. Atât și nimic mai mult.

Trebuie observat, de asemenea, că în cadrul noii sinteze, nici goticul nu mai e gotic deplin, nici latura bizantină nu mai este bizantină sută la sută. „Stilizarea" celor două entități stilistice a fost posibilă printr-o jertfă comună: fiecare a jertfit ceva din definiția sa spirituală integrală, fără însă a provoca metisajul noului stil. Dacă „bizantinizarea" repertoriului de morfeme gotice s-a făcut pe fundal bizantin, ca o *virare* stilistică prin contrast, întru totul asemănătoare raportului dintre două culori complementare, „goticizarea" zidirii bizantine are caracter structural și privește intervenția unor procedee și strategii mentale direct în substanța expozitivă a stilului bizantin.

Pe de altă parte, o altă motivație a miopiei cercetătorilor, semnalată mai înainte, ni se pare direct legată de restricționarea participării gotice doar la valorile sale ornamentale, de podoabă „așezată" pe piepții bizantini ai lăcașului, dar, mai precis, de *adaos* la formula bizantină, fără suport în osatura ei structurantă.

În mod frecvent, studiile dedicate contribuției gotice la sinteza moldovenească izolează invariabil aceleași piese constitutive ale *goticului extrovert*: tratarea boltirii, verticalitatea monumentală, fragmentarea acoperișurilor, adoptarea contraforților și a pilaștrilor interiori, ancadramentele ușilor și ferestrelor, soclurile, pietrele tombale, chivoturile și, în plus, câteva date sumare (balustradă, sală gotică) rămase

din arhitectura civilă. Până în prezent, însă, nu cunosc vreo lucrare care să fi luat în serios *aerul gotic* al bisericilor lui Ştefan cel Mare sau ale lui Petru Rareş, duh al zidirilor răspunzător şi de farmecul lor inconfundabil.

Mă tem că Balş nu considera că „a lucra un proiect bizantin cu mâini gotice" s-ar rezuma doar la o „împănare" ici-colo a structurilor bizantine cu citate gotice (procedurale şi morfologice), întocmai bomboanelor de pe colivă, ci, aşa cum şi afirmă definiţia lui memorabilă, o *manevrare* extrem de concretă a goticului în vederea unei *prefaceri* stilistice în duh a bisericii bizantine. Confirmarea acestei ipoteze de lucru o oferă domeniul absolut ignorat până în prezent al elementelor *gotice introverte*, ascunse în profunzimea stilului moldovenesc.

Analiza noastră distinge trei nivele de interiorizare ale goticului: „goticul moldovenesc" profund, „goticul moldovenesc" mijlociu, în clarobscur, şi „goticul moldovenesc" disimulat.

Cea mai profundă expresie gotică pe care o ascunde interiorizarea ei moldovenească decurge stilistic direct din misterioasa lor corespondenţă biografică. În pofida timpului care le desparte, biografiile celor două stiluri seamănă calitativ ca două picături de apă şi mărturisesc o neaşteptată şi stranie comunitate de destin. Juxtapusă goticului, biografia stilului moldovenesc pare aproape să calchieze destinul acestuia, ca şi cum, înainte de a fi fost elaborat, i-ar fi fost predestinat să şi-l ia ca model. Ceea ce distinge autoritar cele două stiluri sunt doar factori de ordin cantitativ: amploarea „internaţionalismului" şi a extensiei teritoriale a goticului şi talia ciclopică a catedralelor. În schimb, abundenţa şi relieful corespondenţelor calitative atestă cât se poate de explicit şi convingător destinele lor coincidente, după cum urmează:

– În pofida imensei notorietăţi europene a goticului, ambele, şi goticul, şi stilul moldovenesc, au durat fiecare aproximativ 150 de ani; goticul propriu-zis, de la 1137, când debutează lucrările de la Saint-Denis şi până la 1349, anul morţii lui William din Ockham, când se stinge complet actualitatea doctrinară a goticului, iar stilul

moldovenesc de la 1466, când Ștefan începe lucrările la Putna, și până în jurul anului 1600, când, sub Movilești, ia sfârșit pictarea exterioară a Sucevitei.

– Destinele începătoare ale ambelor stiluri sunt legate de câte o mânăstire/necropolă regală și de persoana suspusă a stareților acestora. Starețul Suger, în cazul abației/necropolă de la Saint-Denis, și starețul Grigorie, vărul lui Rareș și viitorul mitropolit Roșca, în cazul Probotei, biserica mânăstire/necropolă regală a domnitorului Petru Rareș. În cazul Putnei, mănăstire/necropolă regală, prin care debutează sinteza stilului moldovenesc, Ștefan cel Mare va împărți cu mitropolitul Teoctist I și sarcinile de ctitor, și pe cele de stareț!

– Ambele stiluri, și cel gotic, și cel moldovenesc, au ca fundament ontologic ambiția ctitorilor lor de a produce un program arhitectonic și iconografic absolut fix și neschimbător, a cărui *soluție finală* să fie distribuită uniform, pretutindeni, ca *model unic* și *neinterpretabil*. În ambele cazuri, istoria și traseul elaborării soluției finale se confundă cu biografia lor istorică și culturală. Chiar dacă motivațiile sunt altele, din punct de vedere stilistic, repetarea obstinată a aceluiași program iconografic și arhitectonic, la toate bisericile moldovenești și la toate catedralele gotice construite, de fiecare dată cu mici modificări morfologice sau procedurale, arată o căutare febrilă a unei soluții finale. Bisericile și, respectiv, catedralele ne par astăzi adevărate „bancuri de încercare" pentru desăvârșirea fiecăruia dintre cele două stiluri. Tulburător este faptul că ambele stiluri se sting exact în momentul în care fiecare găsește soluția finală.

Este cazul să atragem atenția că atunci când vorbim despre stilul moldovenesc nu ne referim, așa cum destulă lume este încredințată, numai la arhitectura respectivelor biserici și, cu precădere, la ctitoriile primului său genitor. Tot în stil moldovenesc este redactat și excepționalul program iconografic Rareș/Roșca și, mai mult, prin el, stilul moldovenesc își afirmă și apogeul, și deplinătatea, și desăvârșirea. Voronețul Mitropolitului Roșca va reprezenta, de altfel, și soluția stilistică finală. Față de Voroneț, Probota sau Putna, Sucevița Movilești-

lor va însemna, păstrînd cu grijă proporţiile, ceea ce înseamnă pentru Saint-Denis-ul lui Suger fleşa târzie a goticului flamboyant.

– Şi stilul moldovenesc, şi cel gotic emană fiecare dintr-o metropolă – Suceava/Paris – în jurul căreia vor pivota continuu. Aceste metropole îşi vor păstra până la stingerea lor completă statutul de principale centre de putere şi de iradiere teologică.

– Atunci când dispar, ambele stiluri dispar definitiv, ca nişte „atlantide", şi la fel de definitiv şi de inexplicabil îşi pierd şi actualitatea în conştiinţa civilizaţiei care le-a odrăslit. Acasă la ele, nimeni nu va mai simţi nevoia să le resuscite matricea. E ca şi cum, pentru respectivele etnii şi civilizaţii, ambele stiluri – şi cel gotic, şi cel moldovenesc – ar fi reprezentat generaţii stilistice spontanee sau, în perspectiva orizontului lor stilistic, excepţii de la regulă. Cu atât mai miraculoasă apare resuscitarea moldovenească a goticului după aproape patru secole şi la o mie de kilometri distanţă !

Aceste câteva coincidenţe bat atât de tare la ochi, încât ar putea fi presupusă existenţa unei tendinţe deliberate a respectivilor domnitori pământeni de a folosi ca model comportamental tipul de implicare şi de demers ale lui Suger. O supoziţie enormă, care îşi găseşte totuşi destule puncte de sprijin în zona de penumbră a celui de-al doilea nivel de interiorizare. Această zonă de clarobscur priveşte coincidenţa uşor de constatat între procedeele gotice şi moldoveneşti de interiorizare a unui *mod de a gândi*. În mod manifest şi simplu de perceput mai ales în iconografia exterioară a bisericilor lui Rareş, stilul moldovenesc se vrea şi el *imaginea unui mod de a gândi*, icoana globală a unei gândiri în act. Dar a exprima prin procedeele de a zidi, prin structura ordonanţelor arhitectonice sau prin dispunerea ornamentelor, *aspectul unui mod de a gândi* este, potrivit lui Panofsky, tocmai caracteristica *princeps* a goticului. Această trăsătură stilistică fundamentală justifică suficient afinităţile profunde dintre cele două stiluri, iar interiorizarea acestei caracteristici gotice tutelare în sinteza moldovenească reprezintă, probabil, cel mai important aport al stilului gotic la naşterea stilului moldovenesc.

*
* *

Ca și în cazul expresiei gotice, studierea modului moldovenesc de a gândi inserția stilemelor gotice în corpusul bizantin al zidirii sau al iconografiei, de a exalta sau de a ameliora vizual relieful unuia sau altuia din subansamblurile stilistice ale edificiului, mergând până la modul în care sunt alese și ordonate prioritățile enunțurilor sau cum este gândită echivalarea semantică a ctitoriei moldovenești cu edificiul euharistic din cereasca vedenie a Sfântului Nifon, toate acestea demonstrează fără echivoc o manieră pronunțat gotică de a manevra „mentalul" actului de a ctitori. Zidirile și iconografiile inițiate de ctitorii moldoveni se vor oglinda gândirii acestora. Am încercat deja într-un studiu publicat – „Asediul sau căderea Constantinopolului?" – să ofer o mostră concludentă de „zugrăvire" a unuia din aspectele modului lor de a gândi. Notam atunci că prin modul în care este făcută inserția temei/icoanei „Asediului" în structura generală a ansamblului parietal, întregul context iconografic s-a transformat într-o pledoarie pentru un anumit mod, specific voievodului-ctitor, de a gândi teologia istoriei. Același mental gotic al stilului moldovenesc este cel care construiește tenta polemică a iconografiei exterioare a bisericilor ridicate de Rareș, așa cum dezactivarea lui stilistică va atrage cu sine extincția imediată a stilului moldovenesc. În acest sens, iconografia Sucevitei, oricât de frumos ar fi redactată, este o iconografie decuplată gotic, al cărei mental avariat încetează să mai oglindească vigoarea discursivă a ctitoriilor lui Rareș. De aceea, din punct de vedere gotic, iconografia Sucevitei este o iconografie amnezică, care a pierdut memoria motivației originare.

Observarea felului și circumstanțelor stilistice în care a luat naștere sinteza moldovenească ne îndreptățesc să afirmăm că *mintea* stilului moldovenesc este gotică, în timp ce *inima* lui e bizantină. Urmărind unei analogii filocalice care nu poate fi evitată, putem concepe naș-

terea stilului moldovenesc ca rezultat al *coborârii mentalului gotic în adâncul de taină al unei inimi bizantine.*

În fine, dacă primele două nivele de interiorizare pot fi numai deduse, goticul interiorizat din cuprinsul celui de-al treilea palier poate fi identificat sensibil în pliurile texturilor stilistice de suprafață care-l camuflează. Pentru a clarifica acest enunț, voi lua un exemplu deosebit de sugestiv și „neomologat" încă. Este vorba despre interiorizarea portalului gotic în contextul bizantin al iconografiei exterioare. Portalul gotic, format din ogiva amplă și înaltă a intrării în catedrală, și timpanul sculptat, plasat în partea de sus, cuprinde rezumatul în piatră, extrem de concentrat, al icoanei Judecății de Apoi. Înainte de a intra în catedrală, credincioșilor li se oferă un fel de catehеză preliminară, de factură morală: ei au ocazia să contemple rapid, înainte de a participa la mesă, uriașa panoramă eshatologică a sfârșitului lumii. În iconografia bizantină tradițională, aceeași Judecată de Apoi, mai vastă și mai completă, este situată tot pe peretele vestic, dar pe fața interioară a acestuia, în interiorul zidirii, cum se poate constata la biserica din Torcello, unde se află cea mai veche versiune parietală a icoanei Judecății. De această dată, Înfricoșatei Judecăți i se adaugă „catehizarea mistică" consecutivă Sfintei Liturghii: în momentul când credincioșii se întorc pentru a părăsi pronaosul, dau cu ochii de ea și au ocazia să-și smerească încă o dată cugetele. La rândul lui, stilul moldovenesc preia motivul gotic al portalului și al „catehizării morale", preliminarii, îi transcrie în frescă icoana de piatră și-l așază în dreptul intrării, afară, în pridvor. Soluția finală, așa cum notam mai înainte, va fi cea de la Voroneț, unde se va renunța și la tipul de catehizare gotică preliminară, Judecata fiind extinsă pe tot peretele apusean, iar intrarea fiind mutată și ea pe flancul sudic al bisericii. În concluzie, mutarea Judecății de Apoi din interiorul bisericii afară și situarea ei pe fața exterioară a zidului vestic și în proximitatea intrării în biserică reprezintă o premieră stilistică moldovenească de sorginte gotică.

Multe motive gotice sunt preluate absolut literal, fără a se mai fi făcut nici măcar efortul de a le interioriza sau disimula în textura sti-

listică a iconografiei. Sunt pur și simplu luate din gotic și introduse în contextul expozitiv bizantin. Unul din exemple l-ar putea constitui preluarea „cutiuțelor/copârșee" încărcate cu „suflete/prunci", din celebrul evangheliar protogotic (sec. XI) de la mănăstirea Reichenau și decalcarea lor direct pe suprafața icoanei Judecății de Apoi, în zona muntoasă, simbolizând pământul, din stânga râului de foc.

O „moldovenizare" aparte, prin *adopție*, au suferit-o câteva teme gotice cu aplomb stilistic distinct și diferit în cadrul marelui repertoriu iconografic al catedralei. Este vorba de „Parabola fiului risipitor", „Arborele lui Iesei", „Ispitele Sfântului Antonie" – temă a cărei răspândire iconografică se va înteți în jurul anului 1400, odată cu avântul pe care-l capătă vrăjitoria – și „Sfânta Rudenie" (descendența genealogică – contestabilă! – a Sfintei Ana, respinsă de Conciliul Trento), care va fi reconvertită teologic și reformulată stilistic sub forma unor scene din viața Sfintei Ana.

Secvențele celebrei „parabole a parabolelor", o temă favorită a catedralei, exprimată mai întâi prin vitraliul de la Bruges (sec. XIII), iar apoi prin basoreliefurile de la Auxerre (sec. XIV), au fost, ca și celelalte teme gotice pomenite mai sus, recalibrate stilistic în tehnica frescei, sub forma benzii desenate. Toate cele patru subiecte, rearticulate teologic în cheie stilistică moldovenească, au fost incluse în rândul *temelor impuse* care alcătuiesc programul iconografic Rareș/Roșca (Probota, Humor, Moldovița, Voroneț). În cazul „moldovenizării" stilistice a „Arborelui lui Iesei", ctitorii au recurs tot la filiera gotică, consecvenți opțiunii lor majore, alegând soluția finală a Saint-Denis-ului. În acord cu Emile Mâle, istoriograful Louis Rèau notează că „dacă Suger n-a fost cel care a inventat-o ca temă iconografică, el a fost cel care a fixat-o și i-a dat o formă definitivă", ceea ce confirmă faptul că versiunea lui Suger și nu alta a fost cea care a „internaționalizat" stilistic iconografia „Arborelui lui Iesei".

Multitudinea acestor ipostaze interiorizate ale goticului, pătrunse în memoria colectivă prin intermediul stilemelor moldovenești, a născut, cu vremea, uriașul fond de simpatie prin care orice român

întâmpină spiritul francez. S-a încercat o deslușire a originii acestei „slăbiciuni", aproape irațională, fie prin excelenta conlucrare masonică care a reușit să unească regatele țării, fie prin vraja atee a Parisului și a insurecțiilor sale moderniste, care au exercitat o adevărată hipnoză asupra intelectualității neo-iluministe românești. Până acum 60 de ani, Cartierul Latin încă reprezenta pentru elita bovarică a României o „Mecca" a frondelor sociale, a ideologiilor bariolate și a avangardelor estetice. În realitate, aceste motivații nu ocupă decât palierele superficiale ale proverbialei noastre „slăbiciuni" față de Franța. Francofonismul nostru „înnăscut" are ca suport, grație generației de aur a domnitorilor pământeni ai Moldovei, o străveche și extrem de creștină francofilie de coloratură gotică. România poate fi rânduită printre țările francofone doar ca republică, ca țară creștină ea este francofilă. Consacrarea fondului gotic existent în subconștientul nostru colectiv ar putea inaugura o importantă reașezare pe baze religioase a raporturilor noastre cu Franța. Acest orizont creștin comun ambelor țări nu poate fi recuperat decât re-contemplând „goticitatea" implicită a stilului moldovenesc.

Sorin DUMITRESCU

Cronologie

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
prima jumătate a sec. XII	*Goticul timpuriu*	*Scolastica timpurie*
1079-1142		Trăieşte Abélard
1081-1151		Trăieşte Suger
1090-1153		Trăieşte Sfântul Bernard
Între 1093-1104	Se foloseşte pentru prima dată bolta în ogivă la Durham	
Către 1100	Apariţia bolţii în ogivă la transeptul bisericii abaţiei din Lessay	
1102-1121		Activitatea didactică a lui Abélard
1103		Moare Manegoldus din Lautenbach
1109		Moare Anselm du Bec (n. 1033)
1115		Sfântul Bernard întemeiază abaţia de la Clairvaux
1122	Suger devine abate la Saint-Denis. Începe construirea catedralei din Freiburg im Breisgau (Bade-Würtenburg, Germania occidentală)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1123		Moare Marbode de Rennes (n. către 1035)
1125		Moare Roscellinus (n. 1050)
Între 1125-1140	Bolți ogivale la Abbaye-aux-hommes (Saint-Etienne) și la Abbaye-aux-Dames (La Trinité) din Caen	
Către 1130-1165	Reconstrucția bisericii Saint-Etienne din Sens (Guillaume de Sens?)	
		Școala de la Chartres: Abélard, Bernard de Chartres, Thierry de Chartres, Yves de Chartres (1040-1117), Guillaume de Conches (1080-1145), Gilbert de la Porée
1137-1144	Corul de la Saint-Denis, începutul nartexului cu tribune și bolți ogivale; fațada de vest	
1140	Saint-Denis: portalul vestic	
1142		Moare Abélard (n. 1079)

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1144	Sfinţirea bisericii abaţiei de la Saint-Denis, terminarea corului	
Către 1145	Catedrala din Chartres: portalul vestic central	
A doua jumătate a sec. al XII-lea		
1150-1175	Corul Catedralei din Noyon	
1151	Moare Suger	
1153	Începe construcţia catedralei din Senlis	Moare Sfântul Bernard (n. 1090)
1154		Moare Gilbert de la Porée (n. 1076)
Către 1155	Începe construcţia catedralei Notre-Dame din Laon	
Către 1157-1183	Notre-Dame-en-Vaux din Châlons-sur-Marne	
1162	Bolţi ogivale la biserica Saint-Rémi din Reims	
1163	Începe construcţia corului la Notre-Dame din Paris	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1164		Moare Pierre Lombard (*Libri quattuor Sententiarum*)
1167		Moare Robert de Meuln
1170	Se termină construcţia transeptului catedralei din Noyon	
1170-1188	Se termină construcţia navei catedralei din Senlis	
1170-1190	Corul bisericii Saint-Rémi din Reims	
1175-1190	Catedrala din Canterbury (Guillaume de Sens): traveele navei centrale şi prelungirea corului	
1176	Începe construcţia catedralei din Strasbourg	
1180	Moare Guillaume de Sens	
1180-1200	Catedrala din Soissons, Notre-Dame din Paris (a doua campanie de lucrări)	
1191	Sfinţirea catedralei din Senlis	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1194-1220	Chartres (prima campanie de lucrări)	
1195-1250	Catedrala din Bourges	
1197		Moare Pierre le Chantre
Prima jumătate a sec. XIII		
Către 1200		Organizarea Universităţii din Paris
1200-1220	Noua navă a catedralei din Rouen	
1200-1235	Vitraliile catedralei din Chartres	
	Goticul clasic	*Scolastica clasică*
După1205	Notre-Dame din Paris (a treia campanie de lucrări)	
1208	Începe construcţia catedralei Saint-Pierre-et-Saint-Paul din Troyes	
1209	Începe construcţia catedralei din Magdeburg	
1210-1211	Începe construcţia catedralei Notre-Dame din Reims (Jean d'Orbais)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1218		Moare Robert de Courçon
Către 1220	Rozasa de pe fațada de vest a catedralei Notre-Dame din Paris	
Către 1220-1230	Portalul central al catedralei Notre-Dame din Paris	
1220-1236	Începe construcția catedralei din Amiens (Robert de Luzarches)	
1223	Moare Robert de Luzarches	
1224-către 1235		Robert Grosseteste, cancelar al Universității din Oxford
1225	Se termină construcția catedralei Notre-Dame din Laon	
1227	Catedrala din Cambrai (Pierre de Corbie și Villard de Honnecourt)	
1231		Alexander din Hales începe să scrie *Summa Theologiae*
1231-1281	Se construiește nava centrală a bisericii abației din Saint-Denis (Pierre de Montereau)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1235-1283	Se construieşte biserica Sfânta Elisabeta din Marburg (Hesse, Germania occidentală)	
Către 1236	Se termină lucrările la faţada catedralei din Amiens	
1239-1244	Sala de mese de la Saint-Germain-des-Prés (Pierre de Montereau)	
1241-1290	Reims, faţada principală	
1244-1249	Capela Fecioarei de la Saint-Germain-des-Pres (Pierre de Montereau)	
1244-1247	Villard de Honnecourt în Ungaria (Košice, Sfânta Elisabeta de Marburg)	
1245		Moare Alexander din Hales (n. între 1170-1180)
1245-1248	Sfânta Capelă.	Activitatea didactică a lui Albert cel Mare.
1248-1255		Sfântul Bonaventura predă la Paris.
1248-1322	Köln (Gérard d'Amiens)	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1249		Moare Guillaume d'Auvergne (n. 1180)
A doua jumătate a sec. XIII		
Către 1250	Catedrala din Reims – *Îngerul care surâde*	
Începând din 1250	Prelungirea transeptului la catedrala Notre-Dame din Paris (Jean de Chelles)	
1252-1257		Roger Bacon este profesor la Oxford
1252-1259		Toma d'Aquino predă la Universitatea din Paris
1253		Moare Robert Grosseteste (n. 1175)
1258	Se construieşte latura sudică a transeptului catedralei Notre-Dame din Paris (Jean de Chelles)	
1258	Amiens, restaurarea corului, triforiul ajurat	
Către 1260	Începe construcţia bisericii Saint-Urbain din Troyes	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1263	Moare Hugues Libergier	
1266		Toma d'Aquino începe să scrie *Summa Theologiae*
1267	Moare Pierre de Montereau	
1269-1272		Toma d'Aquino predă din nou teologia la Universitatea din Paris
1270	Moare Jean de Chelles	
1272-1339	Se construieşte faţada catedralei din Strasbourg	
1274		Mor Sfântul Bonaventura (n. 1221) şi Toma d'Aquino (n. 1226)
	Faza finală a goticului clasic	*Faza finală a scolasticii clasice*
1279		„Somme-le-Roy"
1280		Moare Albert cel Mare (n. 1206/1207)
1281	Încheierea lucrărilor la Saint-Denis	
1282-1390	Catedrala din Albi	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1283	Sfinţirea bisericii Sfânta Elisabeta din Marburg	
1284-1324	Beauvais, refacere	
Către 1290-1320	Notre-Dame din Paris: capela corului, arcele butante ale absidei	
1292	Biserica Iacobinilor din Toulouse	Moare Roger Bacon (n. cca. 1210-1214)
Prima jumătate a sec. XIV		
1300	Încep lucrările la bolţile catedralei din Exeter	Duns Scotus începe să predea la Universitatea din Oxford
1300-1340	Catedrala din Wells	Moare Guido Cavalcanti (n. către 1255)
1300-1351	Notre-Dame din Paris: se lucrează la sculpturile ce decorează exteriorul corului; încheierea lucrărilor la cor (Pierre de Chelles)	
1302-1320	Catedrala din Rouen: capela Sfintei Fecioare	

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1304	Catedrala din Köln: *Hristos al ciumei*	
1305-1307		Duns Scotus predă la Universitatea din Paris
1308		Moare Duns Scotus (n. cca. 1266-1270)
1308-1327	Corul catedralei din Exeter	
1311	Catedrala din Reims: terminarea navei centrale (Robert de Coucy)	
1318 (sau 1319)	Moare Duccio (n. cca. 1255)	
Către 1320	Statuia lui Hristos de la Ober-Ingelheim	
1321		Moare Dante (n. 1265)
1322		Moare Petrus Aureolus (n. către 1280)
1327		Moare Meister Eckhart (n. 1260)
1329-1337	Catedrala din Gloucester: corul şi latura sudică în stil gotic perpendicular	Moare Durand de Saint-Pourçain (n. 1270)

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
	Gotic târziu	*Scolastica târzie*
1337	Moare Giotto (n. cca. 1226)	Universitatea din Paris condamnă doctrina lui William din Ockham
1340	*Pieta Roettgen* (Bonn)	
Către 1346	Începe construcţia faţadei de vest a catedralei din Reims	
1346-1375	Catedrala din Exeter: faţada de vest	
1346-1404	Catedrala din Winchester, în stil gotic perpendicular	
1349		Moare William din Ockham (n. către 1300); Moare Nicolas d'Autrecourt
Începând din 1350	Se construieşte nava catedralei din Köln	
Către 1350	Strakonice: Sf. Fecioară a Milei	
1361		Moare Jean Tauler (n. 1300)
1366		Moare Henri Suso (n. 1295)

PERIOADA	ARTĂ	FILOSOFIE
1377	Începe construcţia mănăstirii din Champmol	
1381		Moare Jan Van Ruysbroeck (n. 1293)
1385	Claus Sluter la Dijon	
1388	Sfinţirea mănăstirii din Champmol	

Bibliografia operelor lui Erwin Panofsky

1914

Die theoretische Kunstlehre Albrecht Dürers (Dürers Aesthetik), Berlin, 61 pp., Inaug.-Diss. — Freiburg i. B. (*cf.*, de asemenea, 1915 A).

1915

A *Dürers Kunsttheorie vornehmlich in ihrem Verhältnis zut Kunsttheorie der Italiener*, Berlin, IX+209 pp., 20 figs., 2 pls. (*cf.*, de asemenea, 1914).

B "Das perspektivische Verfahren Leone Battista Albertis", *Kunstchronik*, XXVI, pp. 504-516.

C "Das Problem des Stils in der bildenden Kunst", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, X, pp. 460-467.

D "Raffael und die Fresken in der Dombibliothek zu Siena", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVII, pp. 267-291.

E "Uber das zeichnen mit farbiger Feder: Bemerkungen zu einigen Blättern des Virgilius Solis und zu den Randzeichnungen im Gebetbuch Maximilians I", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, VIII, pp. 166-169.

1919

"Die Scala Regia im Vatikan und die Kunstanschauungen Berninis", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XL, pp. 241-278.

1920

A "Der Begriff des Kunstwollens", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XIV, pp. 321-339.

B Dürers Darstellungen des Apollo und iher Verhältnis zu Barbari", *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, XLI, pp. 359-377.

C "Der Statuenscmuck der Piazza della Signoria in seiner Beziehung zum Palazzo Vecchio", *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, IV, Archiv, pp. 7-13; 79-82.

D "Der Westbau des Doms zu Minden", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLII, pp. 51-77.

1921

A *Die Sixtinische Decke*, Leipzig, 10 pp., 17 pls. (Bibliothek der Kunstgeschichte, 8).

B "Bemerkungen zu Dagobert Frey' s *Michelangelostudien*", *Monatshefte für Baukunst und Städtebau*, V, *Archiv*, pp. 35-45.

C "Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung", *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, pp. 188-219 (*cf.*, de asemenea, 1957 A).

1922

A *Dürers Stellung zur Antike*, Wien, 50 pp., 34 figs. (Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, 5). *Idem – Wiener Jarbuch für Kunstgeschichte*, I (XV), pp. 41-92 (*cf.*, de asemenea, 1957 A).

B *Handzeichnungen Michelangelos*, Leipzig, 1922, 12 pp., 20 pls. (Bibliothek der Kunstgeschichte, 34).

C "Die Michelangelo Literatur seit 1914", *Wiener Jarbuch für Kunstgeschichte*, I (XV), *Buchbesprechungen*, pp. 1-64.

D "Die Treppe der Libreria di S. Lorenzo: Bemerkungen zu einer unveröffentlichen Skizze Michelangelos", *Monatshefte für Kunst-wissenschaft*, XV, pp. 262-274.

E "Zu Hermann Voss: *Bernini als Architekt an der Scala Regia und den Kolonnaden von Sankt Peter (eine Ergänzung)*", *Kunstchronik*, XXXIII, pp. 599-602.

1923

A *Dürers "Melancolia I", eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung* (colab. Fritz Saxl), Leipzig-Berlin, XV+160 pp., 45 pls. (Studien der Bibliothek Warburg, 2) (*cf.*, de asemenea, 1964 C).

B "Das Braunschweiger Domkruzifix und das *Volto Santo* zu Lucca", *Festschrift für Adolf Goldschmidt zum 60. Geburtstag*, Leipzig, pp. 37-44.

C Review of Alois Fuchs, "Die Reste des Atriums des Karolingischen Domes zu Paderbom", *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, pp. 297-298.

1924

A *Die deutsche Plastik des elften bis dreizehnten Jahrhunderts*, Münich, I, 180 pp., 12 pls.; II, 125 pls.

B *"Idea": ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig-Berlin, 145 pp., 7 figs. (Studien der Bibliothek Warburg, 5) (*cf.*, de asemenea, 1952 A).
C "Das *Discordia* Relief im Victoria und Albert-Museum: ein Interpretationsversuch", *Belvedere*, V, pp. 189-193.
D "Heinrich Wölfflin. Zu seinem 60. Geburtstage am 21. Juni 1924", *Hamburger Fremdenblatt*.
E Review of Hermann Beenken, "Romanische Skulptur in Deutschland", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, pp. 244-246.
F Review of Adolf Goldschmidt, "Die Skuplturen von Freiberg und Wechselburg", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, pp. 246-252.
G Review of Erwin Rosenthal, "Giotto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, 1924/25, pp. 254-259.

1925

"Ueber des Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie: ein Beitrag zu der Erörterung über die Möglichkeit *kunstwissenschaftlicher Grundbegriffe*", *Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, pp. 129-161.

1926

A "Albrecht Dürers rhythmische Kunst", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, pp. 136-192.
B "A Late Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Tizian" (colab. Fritz Saxl), *Burlington Magazine*, XLIX, pp. 177-181 (*cf.*, de asemenea, 1930 A; 1957 A).
C Review of Hans Jantzen, "Deutsche Bildhauer des 13. Jahrhunderts", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVII, pp. 54-62.

1927

A "Bemerkungen zu der Neuherausgabe der Haarlemer Michelangelo-Zeichnungen durch Fr. Knapp", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVIII, pp. 25-58.
B "Ein Bildentwurf des Jacopino del Conte", *Belvedere*, XI.
C "*Imago Pietatis*: ein Beitrag zur Typengeschichte des *Schmerzensmannes* und der *Maria Mediatrix*", *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, pp. 261-308.

D "Die Perspektive als Symbolische Form", *Vorträge der Bibliothek Warburg* - 1924/1925, Leipzig-Berlin, pp. 258-330.
E. Die *Pietà* von Ubeda: ein kleiner Beitrag zur Lösung der Sebastiano-Frage", *Festschrift für Julius Schlosser zum 60. Geburtstage*, Zürich, pp. 150-161.
F. "Uber die Reichenfolge der vier Meister von Reims", *Jarbuch für Kunstwissenschaft*, pp. 55-82.
G Review of G. J. Kern, "Die verschollene Kreuztragung des Hubert oder Jan van Eyck", *Kritische Berichte zur Kunstgeschichtlichen Literatur*, I/II, 1927/28, pp. 74-83.

1928

A "Die Antike in der Nordischen Gotik" (extras), *Verein Deutscher Philologen und Schulmänner, Verhandlungen der 56. Versammlung, Göttingen, 1927*, Leipzig, pp. 137-139.
B "Kopie oder Fälschung? Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Michelangelos", *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LXI, pp. 221-244 (*cf.*, de asemenea, 1929 A).
C "Two Lost Drawings by (and after) Sebastiano del Piombo", *Old Masters Drawings*, II, pp. 31-34.

1929

A "Noch einmal: Kopie oder Fälschung?", *Zeitschrift für Bildende Kunst*, LXII, pp. 179-183 (*cf.*, de asemenea, 1928 B).
B "Uber die Reliefs an den Seitenschiffportalen der Sebalduskirche in Nürnberg (Zu Josef Müllers Aufsatz)", *Belvedere*, VIII, pp. 13-18.

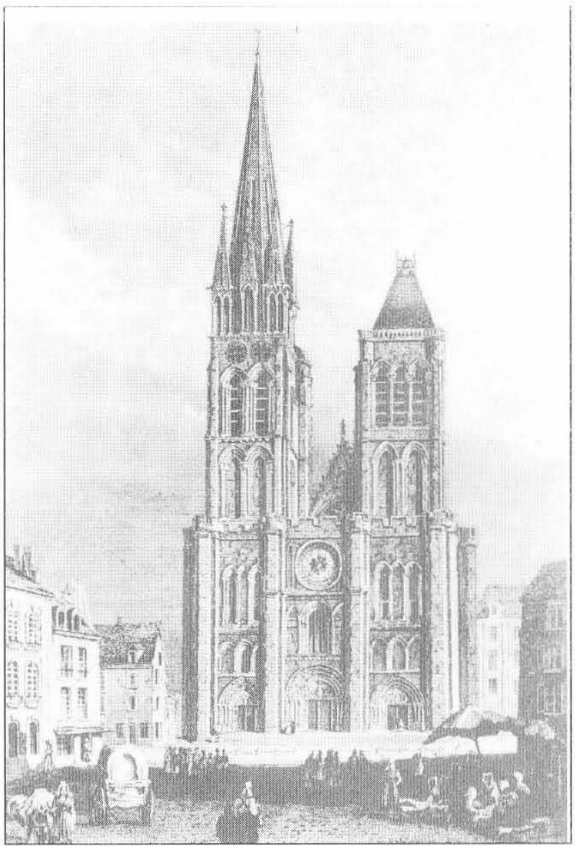
1930

A *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlin, 216 pp., 44 figs., 78 pls. (Studien der Bibliothek Warburg, 18) (*cf.*, de asemenea, 1926 B; 1957 A).
B "A. Warburg", *Repertorium für Kunstwissenschaft*, LI, pp. 1-4. *Idem* – *Hamburger Fremdenblatt*, Oktober 28, 1929.
C "Das erste Blatt aus dem *Libro* Giogio Vasaris: eine Studie über die Beurteilung der Gotik in der italienischen Rennaisance, mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis", *Städel-Jahrbuch*, VI, pp. 25-72 (*cf.*, de asemenea, 1957 A).
D "Original und Faksimile", *Der Kreis*, VII, p. 160.

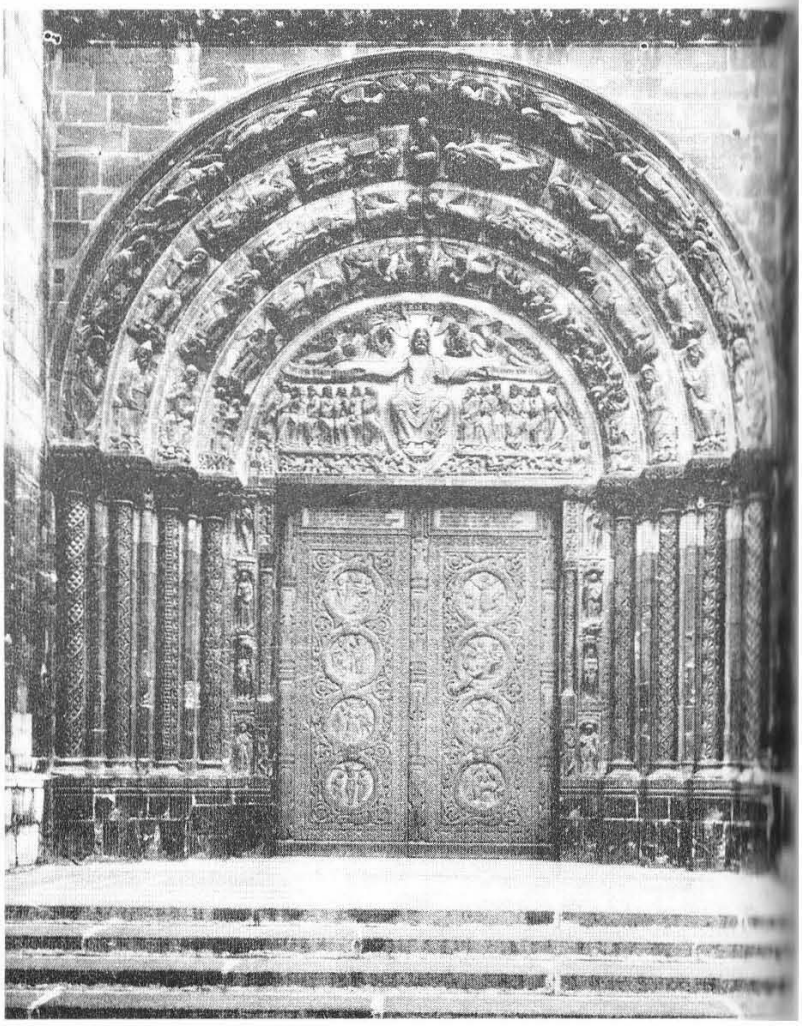
Abatele Suger de la Saint-Denis

LISTA ILUSTRAȚIILOR

1. *Abatele Suger prosternându-se (detaliu de pe fereastra reprezentând Viața Fecioarei Maria, capela Sfintei Fecioare).*

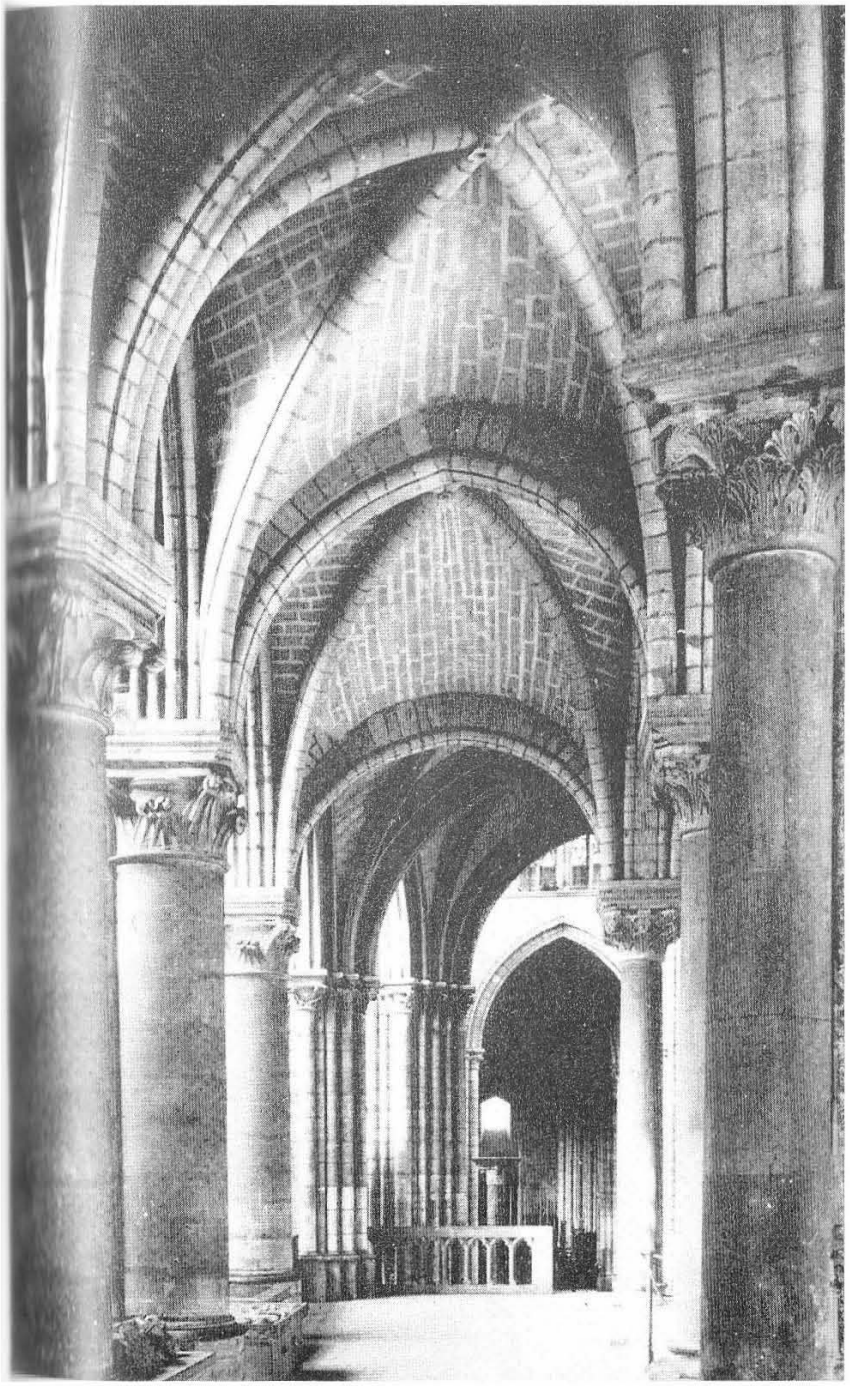


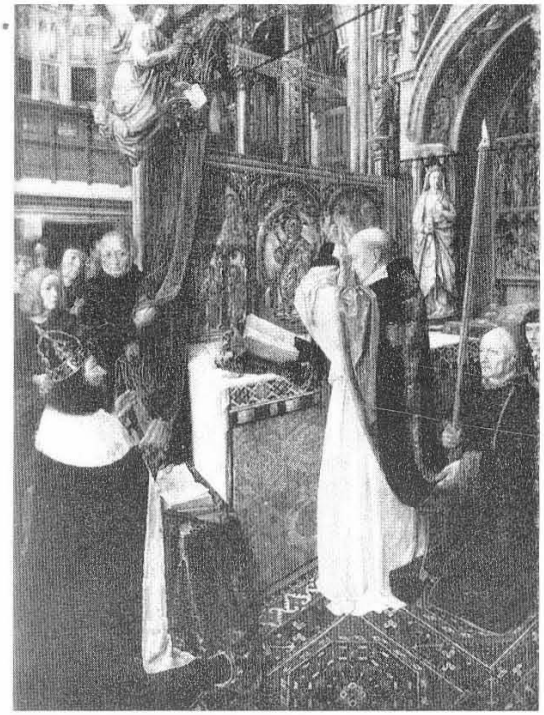
2. Fațada de vest a bisericii abațiale de la Saint-Denis (după o gravură anterioară anului 1837).



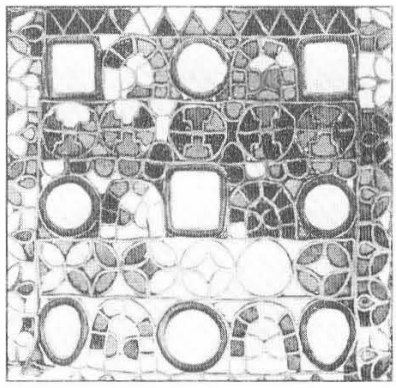
3. Biserica abatială de la Saint-Denis, portalul central

4. *Biserica abațială de la Saint-Denis, interiorul deambulatoriului.*

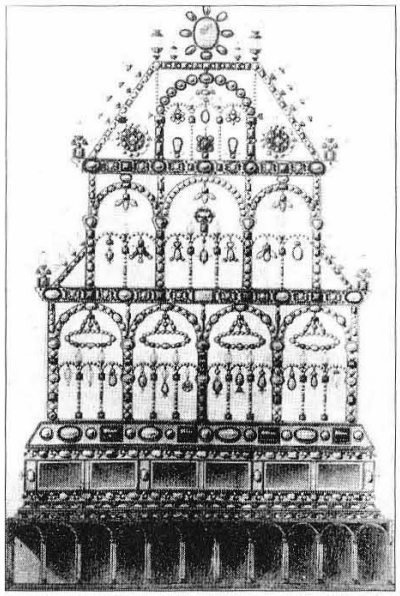




5. *Saint-Denis, altarul principal (reproducere după Maestrul Sfântului Giles, Liturghia Sfântului Giles. Pictură. Londra, National Gallery).*

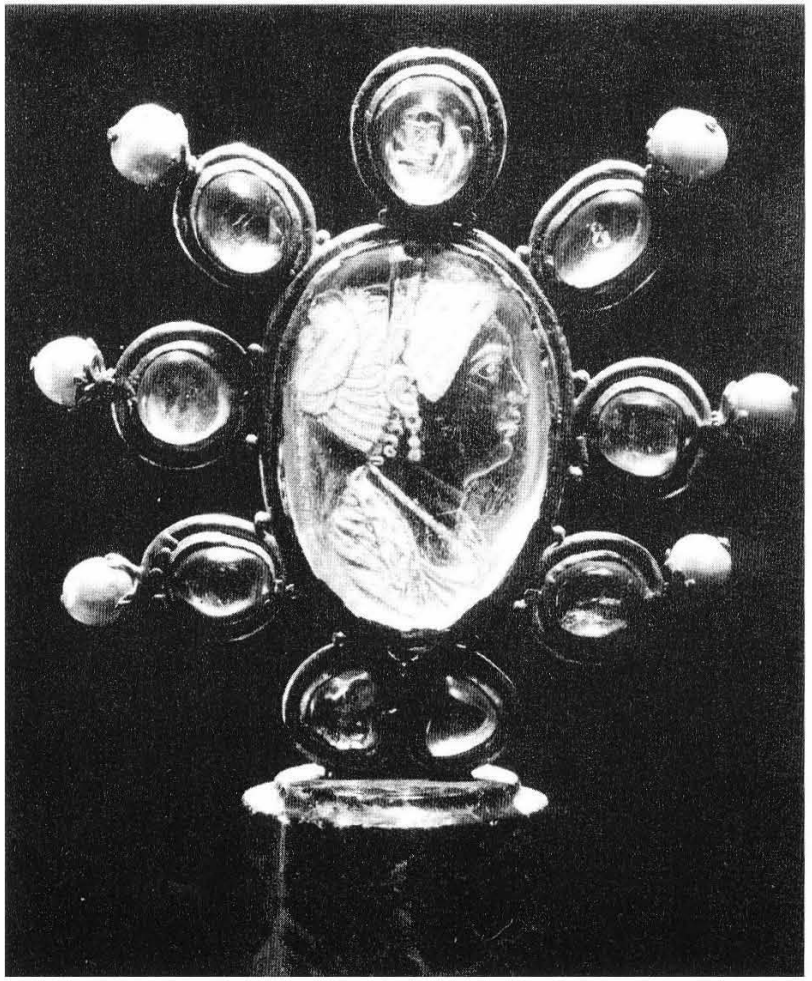


6. *Detaliu din Crucea Sfântului Eloi (conservată la Cabinetul de Medalii al Bibliotecii Naționale din Paris).*

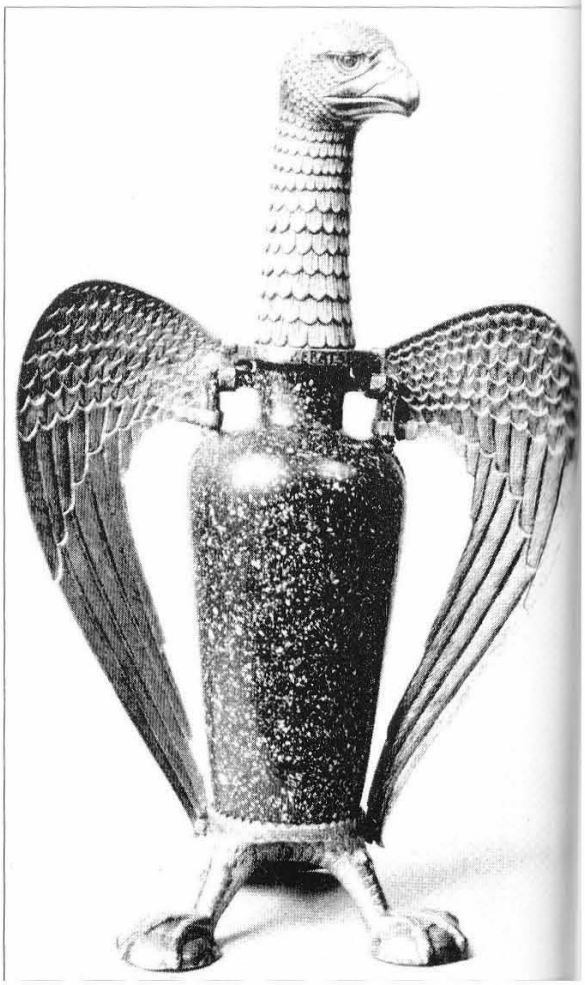


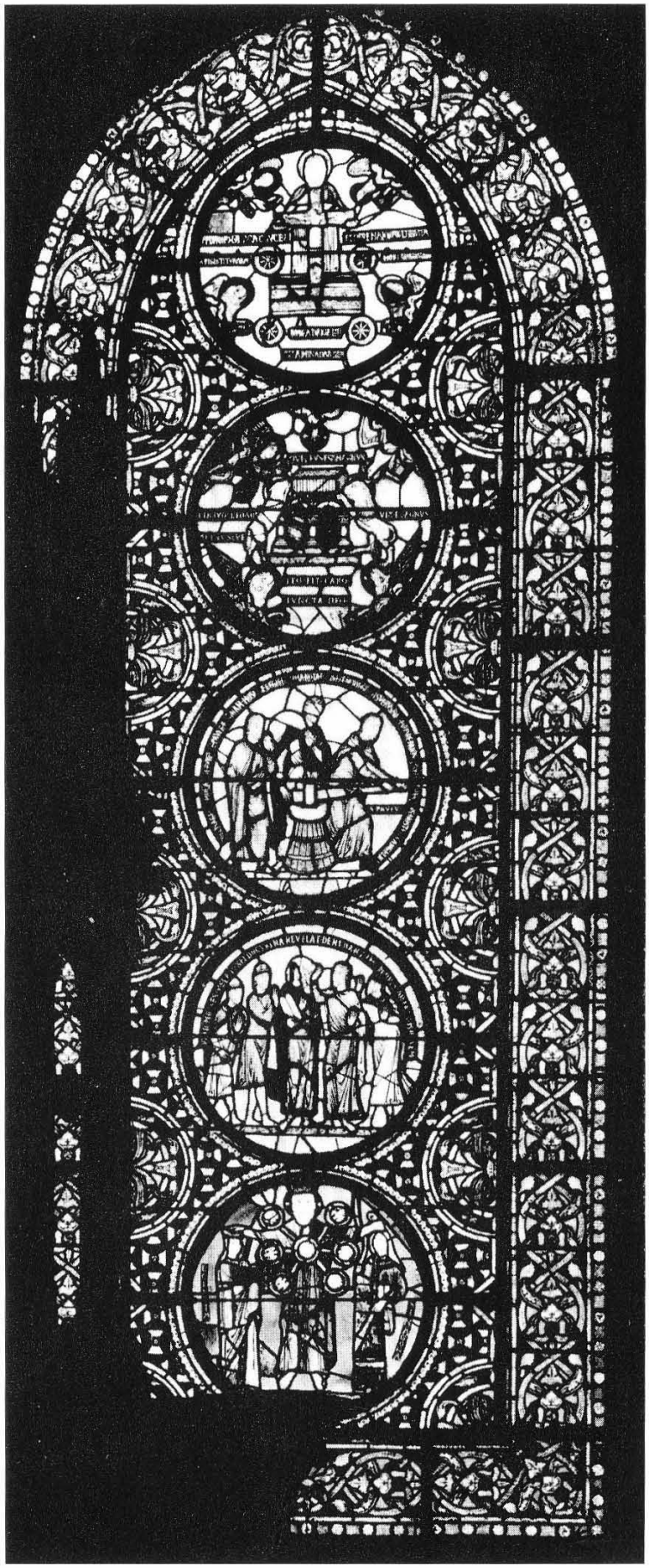
7. *«Escrin de Charlemagne», astăzi distrus (după un desen păstrat la Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Naționale din Paris).*

8. *Medalionul care încununa «l'Escrin de Charlemagne» (original conservat la Cabinetul de Medalii al Bibliotecii Naționale din Paris).*



9. *Vas de porfir în formă de vultur, aparținând lui Suger (Paris, Muzeul Luvru).*





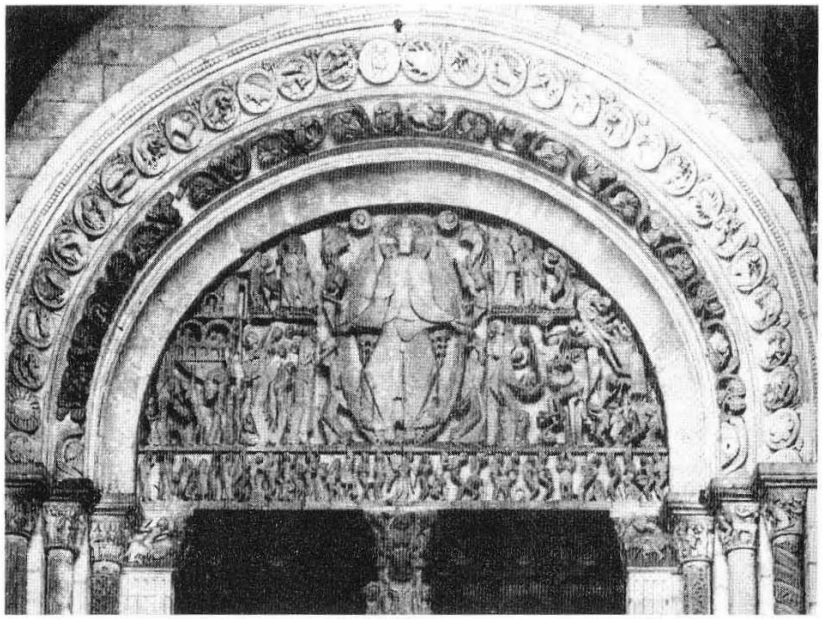
). Saint-Denis, vitraliu «anagogic» din capela Sfântului Pelerin.

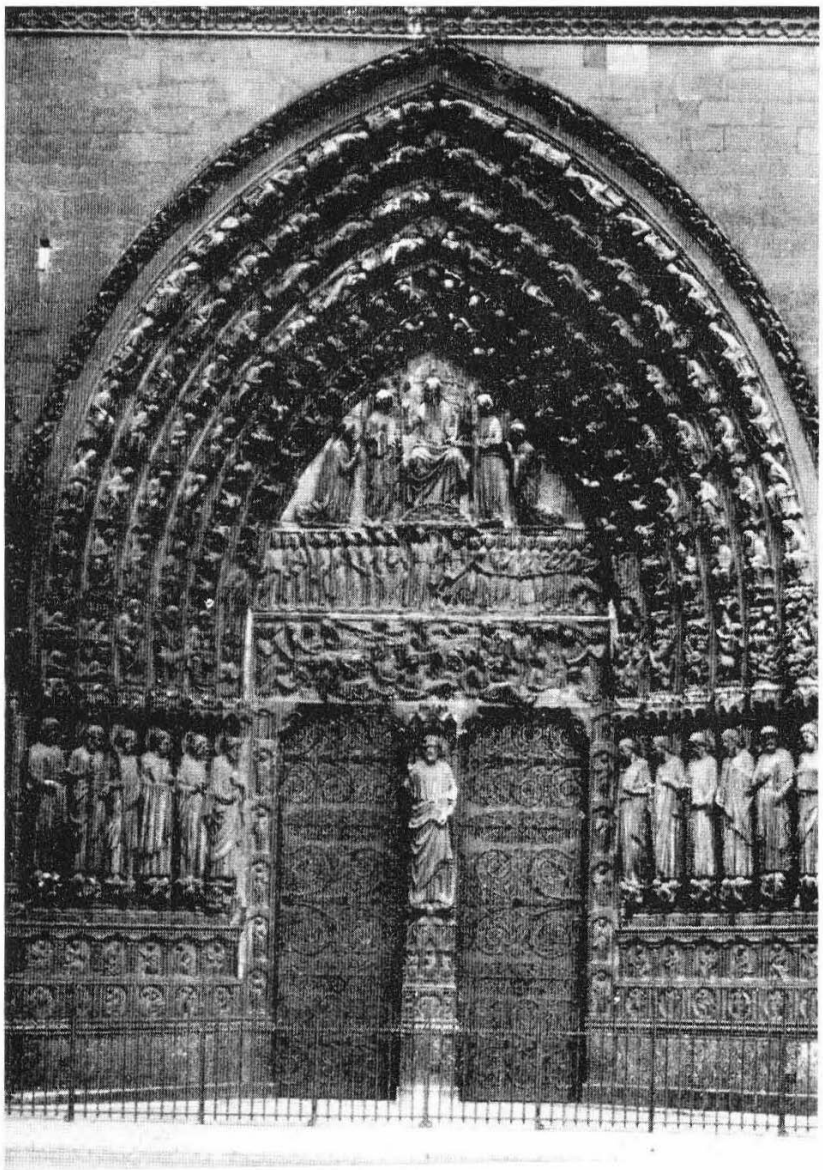
11. *Saint-Denis, Capela Fecioarei Maria. Detaliu din Viața Sfintei Fecioare (Copilăria lui Iisus).*

12. *Potir din sardonix (Galeria Națională de Artă, Washington D.C., Colecția Widener)*

I. *Piatra de mormânt a arhitectului Hugues Libergier († 1263), catedrala din Reims.*

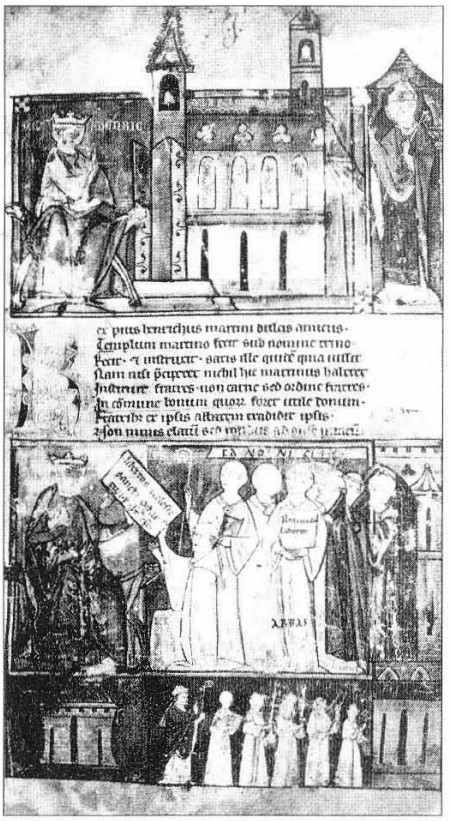
2. *Catedrala din Autun, portalul de vest (cca 1130).*



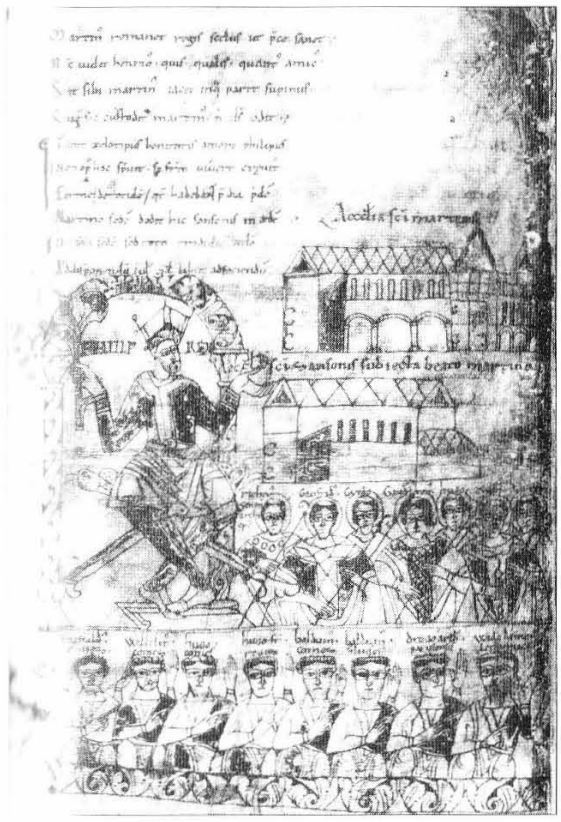


3. *Catedrala Notre-Dame din Paris, portalul central de pe fațada de vest (cca 1215-1220).*

4. *Henric I, regele Franței, acordând privilegii mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată între 1079 și 1096 (Londra, British Museum, ms. Add.).*

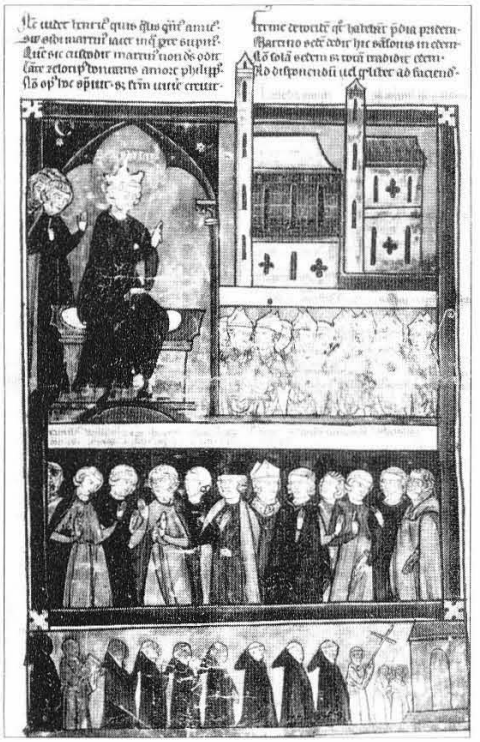


5. *Henric I, regele Franței, acordând privilegii mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată pe la 1250 (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. I).*

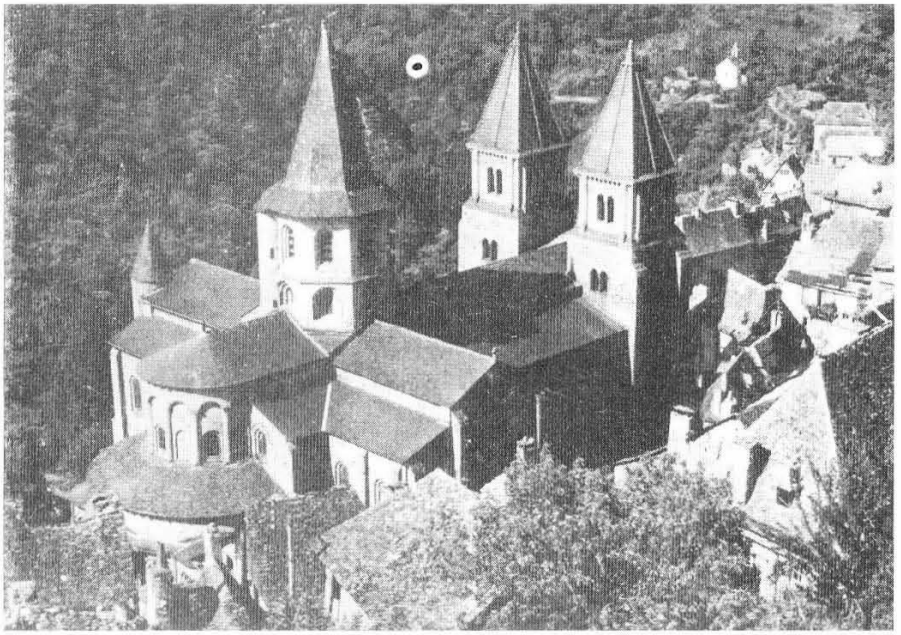


Filip I, regele Franței, acordând privilegii mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată între 1079 și 1096 (Londra, British Museum, ms. Add. 1162, fol. 5 v.).

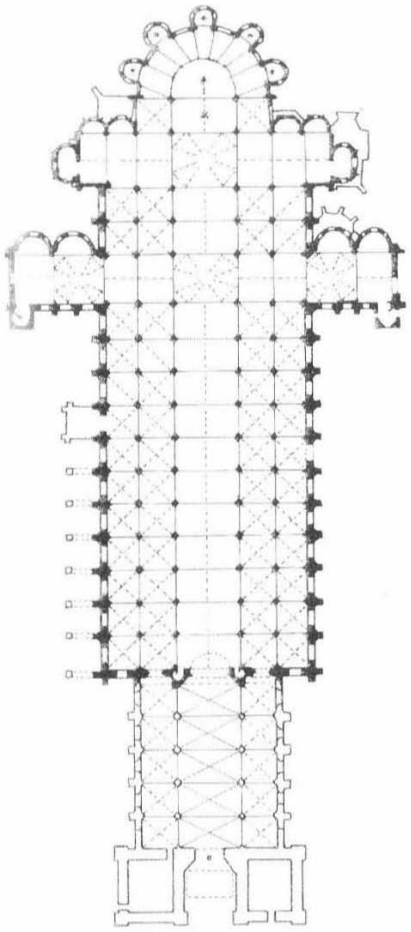
7. *Filip I, regele Franței, acordând privilegii mănăstirii Saint-Martin-des-Champs. Miniatură executată pe la 1250 (Paris, Bibliothèque Nationale, ms. Nouv. Acq. lat. 1359, fol. 6).*



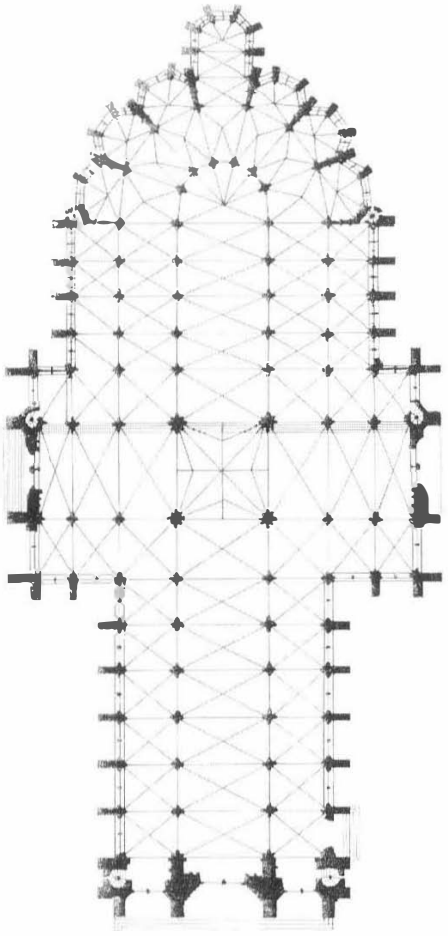
Biserica din Conques.



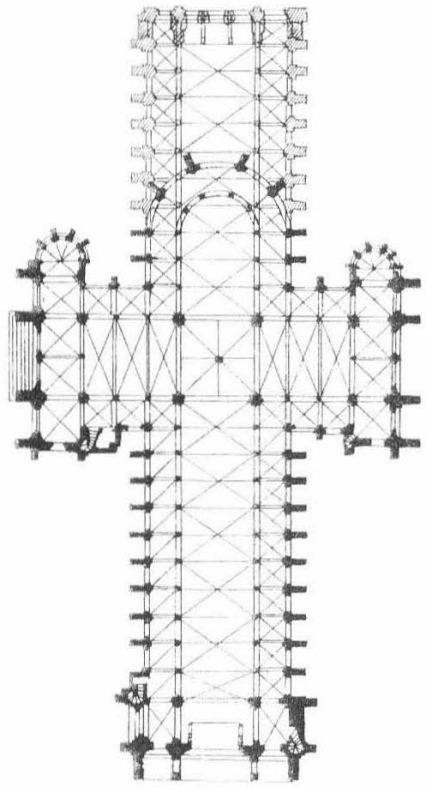
Biserica-hala din Saale (Germania)



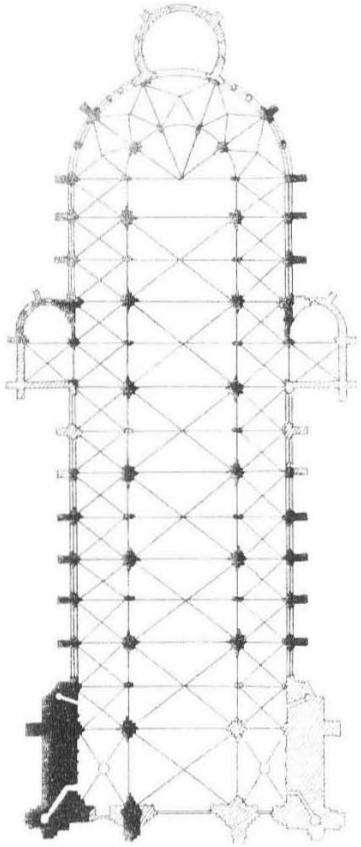
10. *Biserica abației Cluny, plan.*



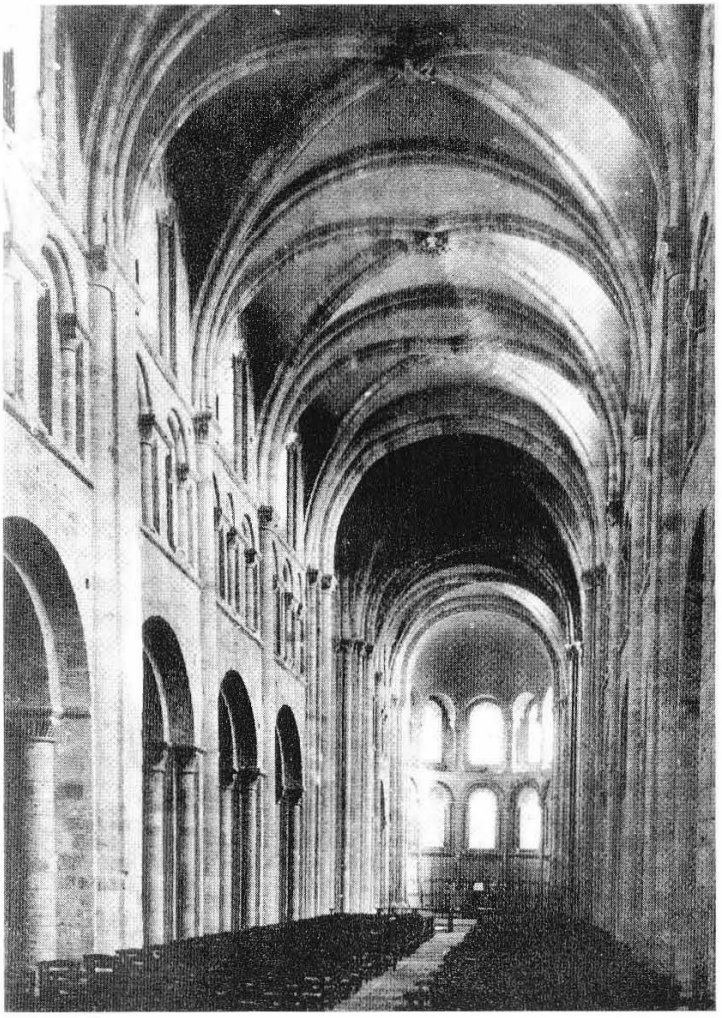
11. *Catedrala din Amiens, plan.*



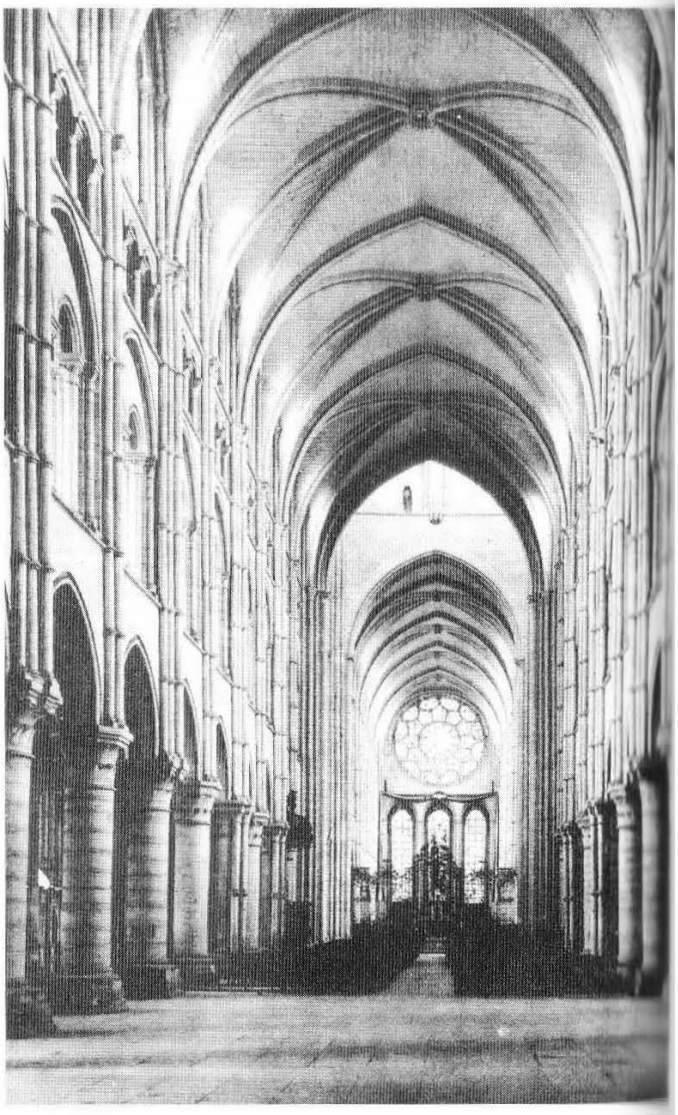
13. *Catedrala din Laon, plan.*



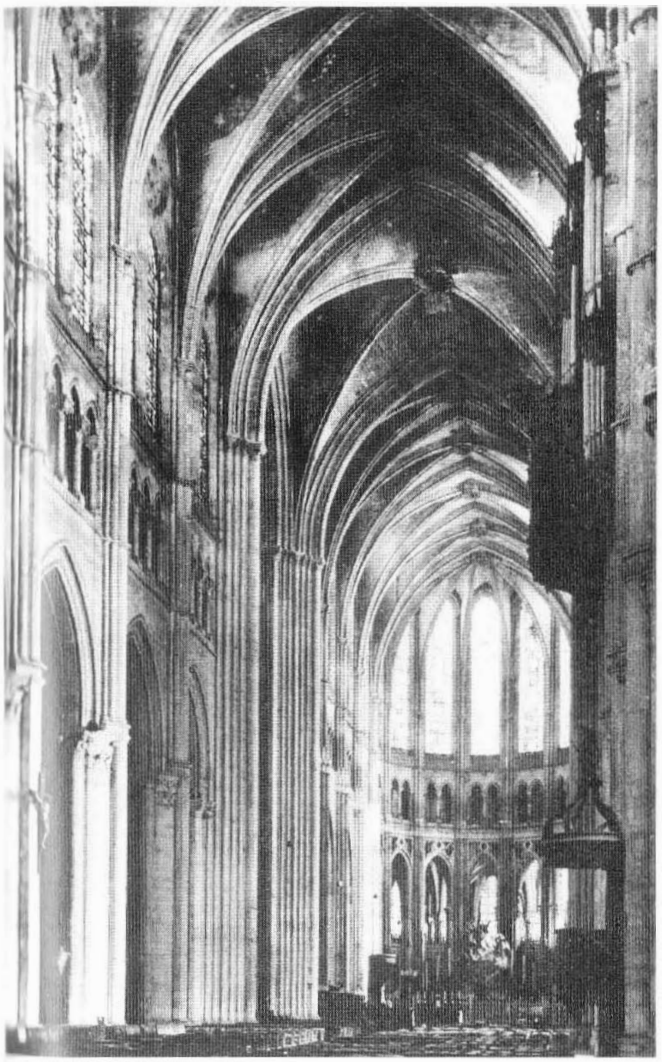
12. *Catedrala din Sens, plan.*



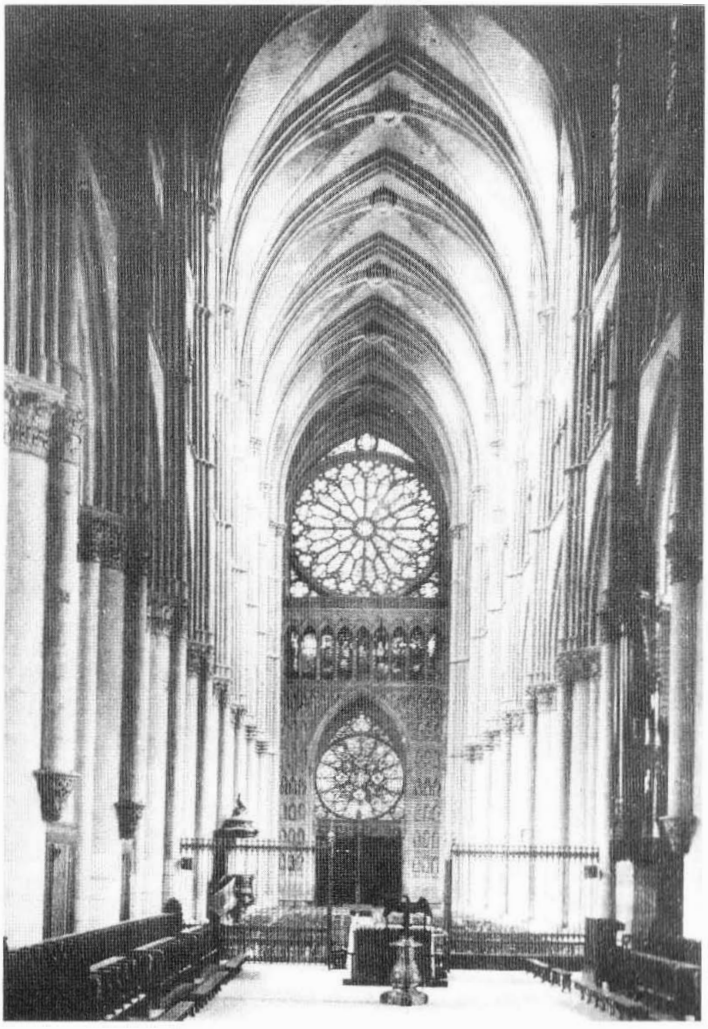
14. *Biserica abației din Lessay, plan*



15. *Corul catedralei din Laon*



16. *Nava catedralei din Chartres*



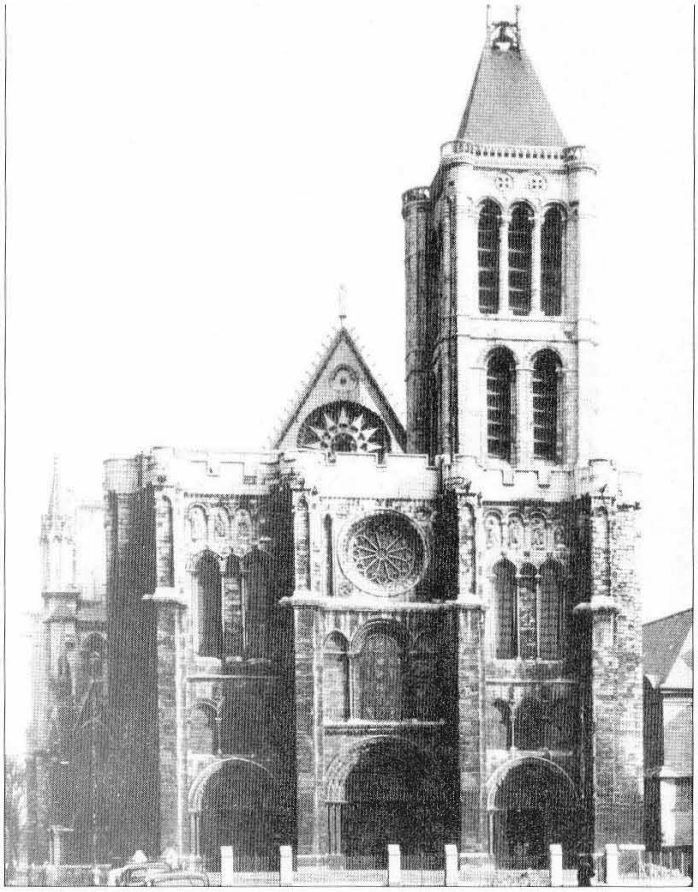
17. *Nava catedralei din Reims.*

20. *Catedrala din Chartres, arc butant al navei.*

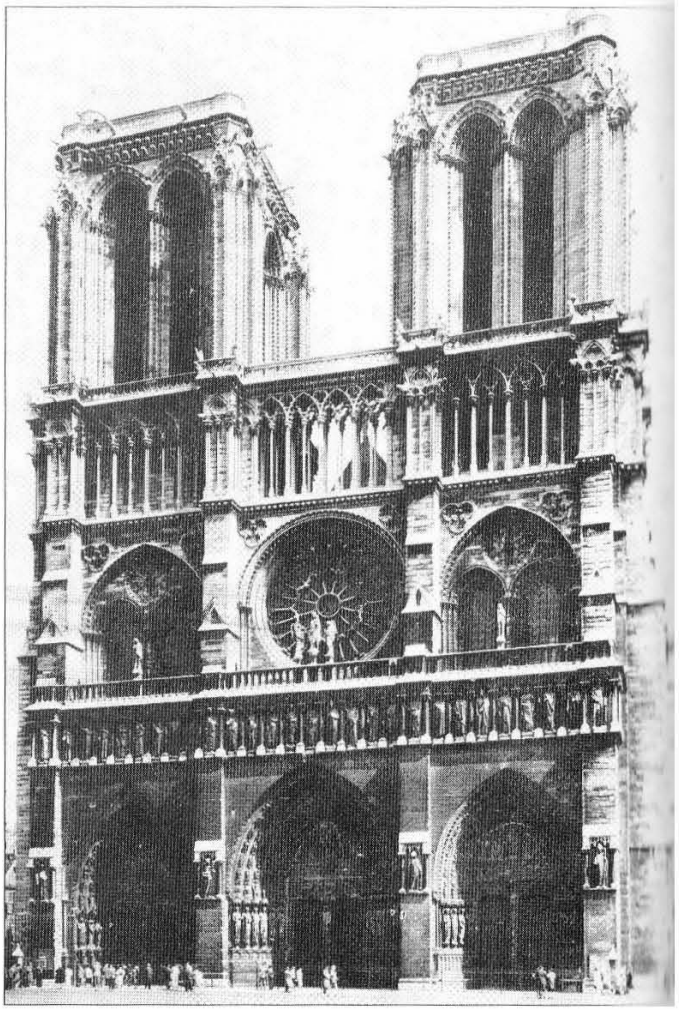
18. *Nava catedralei din Amiens.*

19. *Nava bisericii abației de la Saint-Denis.*

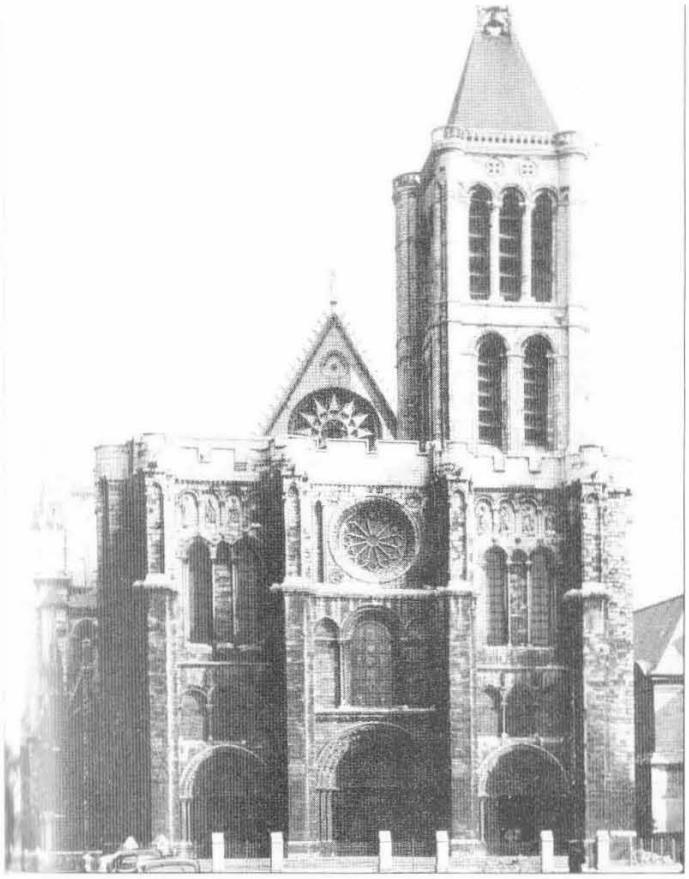
21. *Catedrala din Reims. Madona de pe portalul din treapta transeptului nordic.*



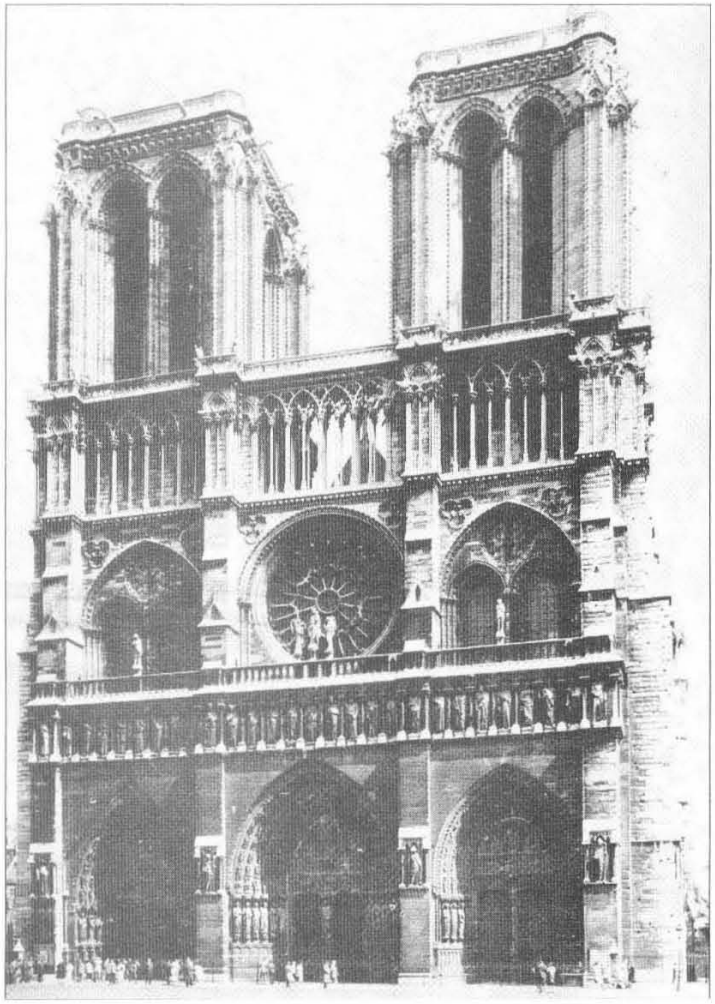
22. Biserica abatiei de la Saint-Denis.



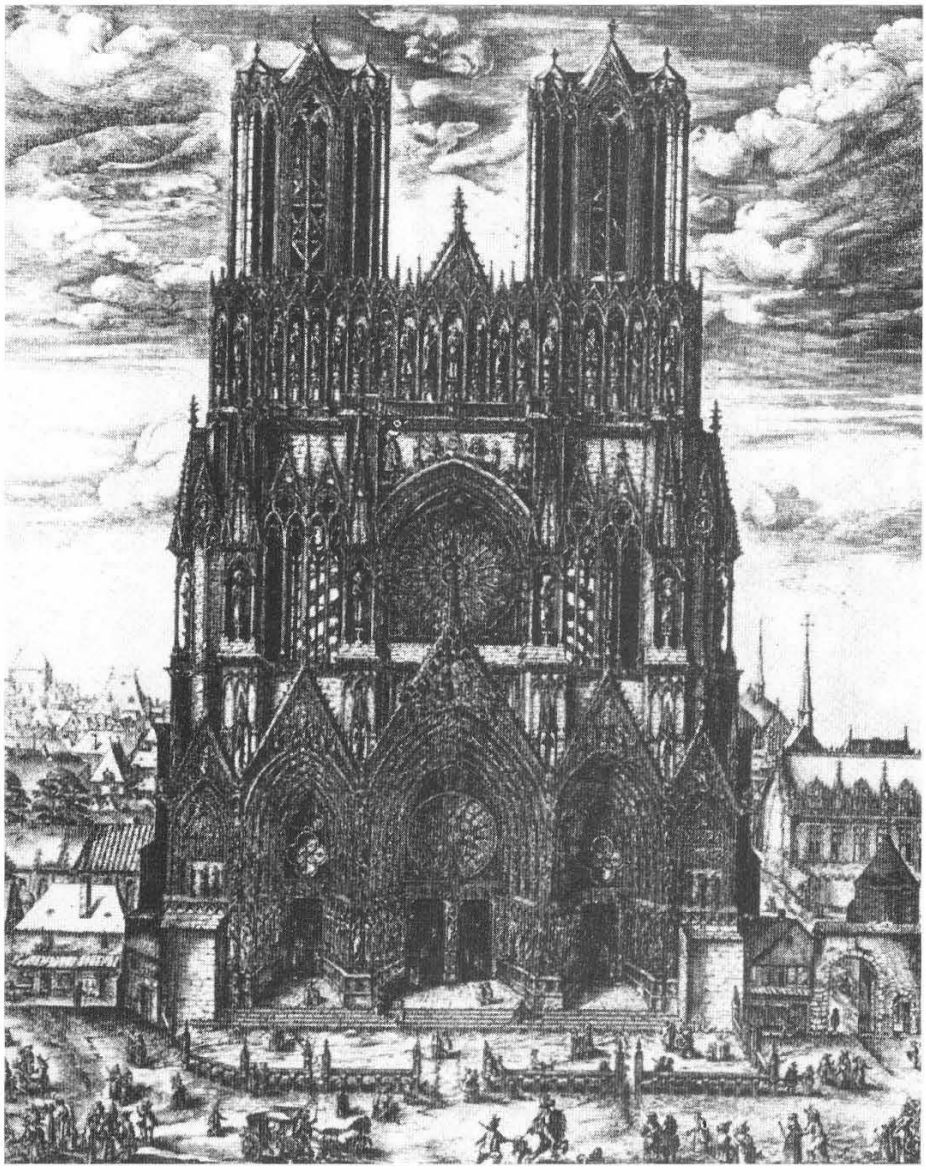
23. Notre-Dame din Paris.



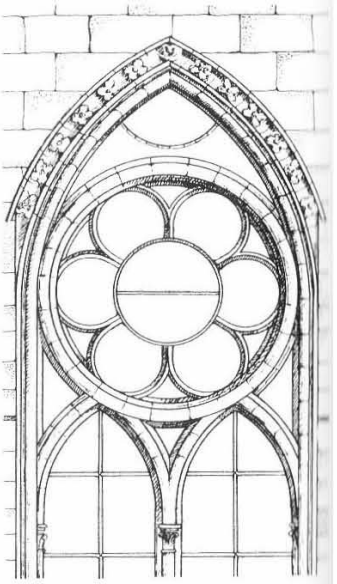
22. *Biserica abației de la Saint-Denis.*



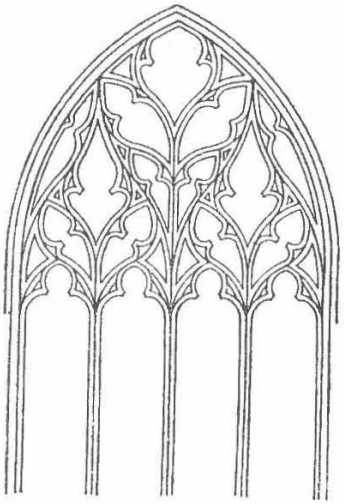
23. *Notre-Dame din Paris.*



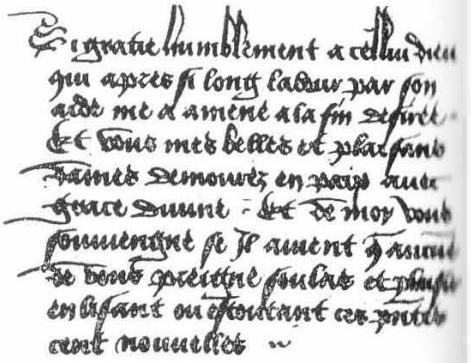
26. *Biserica Saint-Nicaise din Reims (distrusă)*

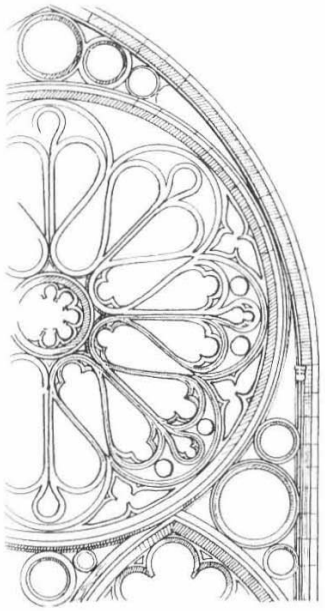


28. *Fereastră a navei catedralei din Reims.*

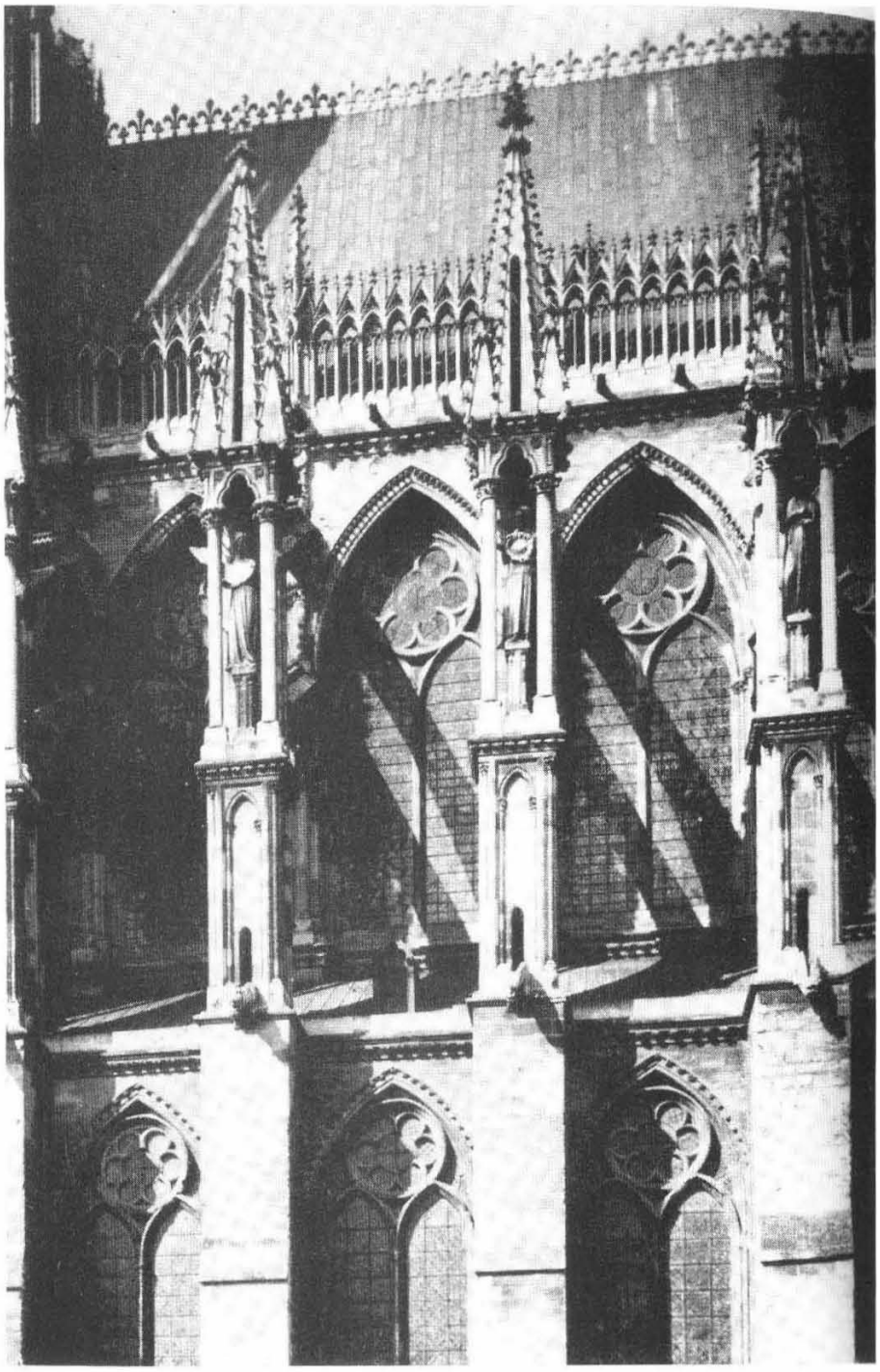


Fereastră în stil gotic flamboyant și manuscris, spre 1432.

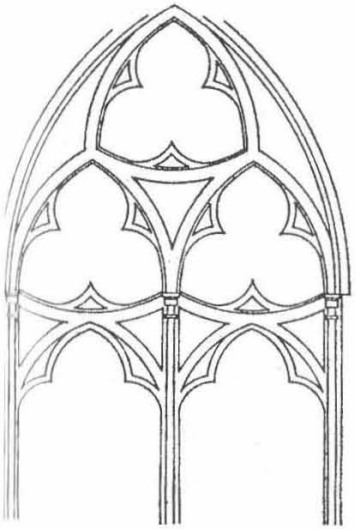


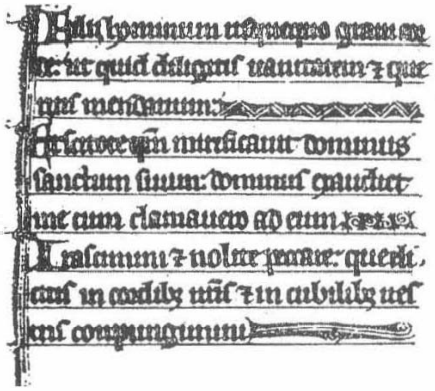


7. *Rozasa de pe fațada de vest a ›isericii Saint-Nicaise din Reims.*

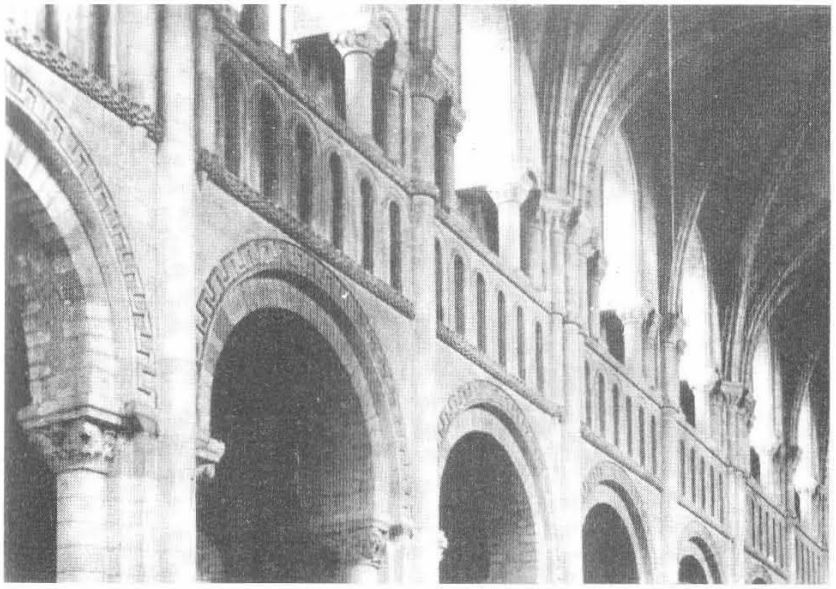


29. *Catedrala din Reims, arc butant al navei.*



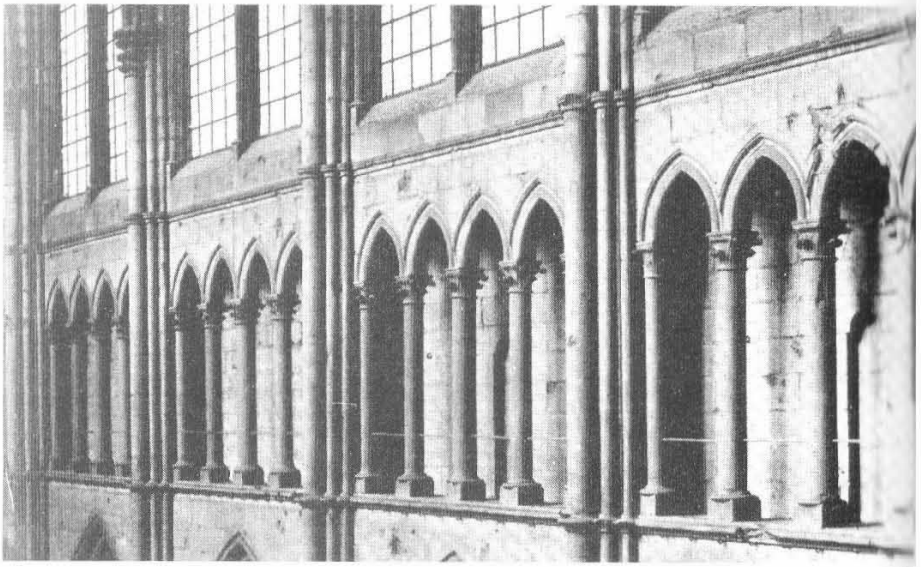


Fereastră în stil gotic radiant



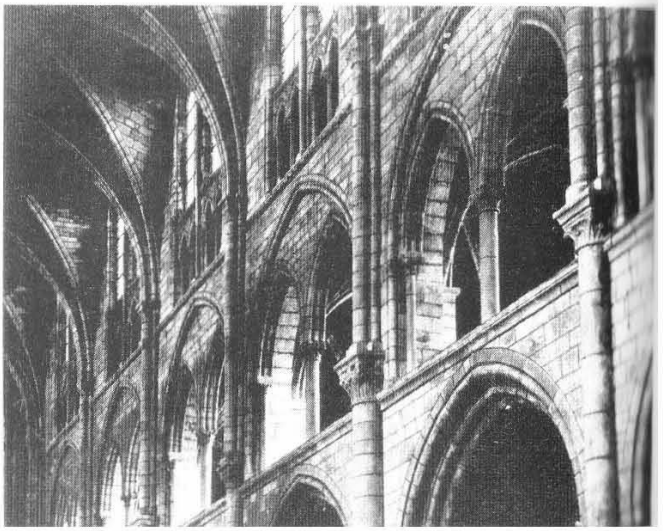
30. *Triforiul bisericii Sainte-Trinité din Caen*

35. *Triforiul catedralei din Reims.*



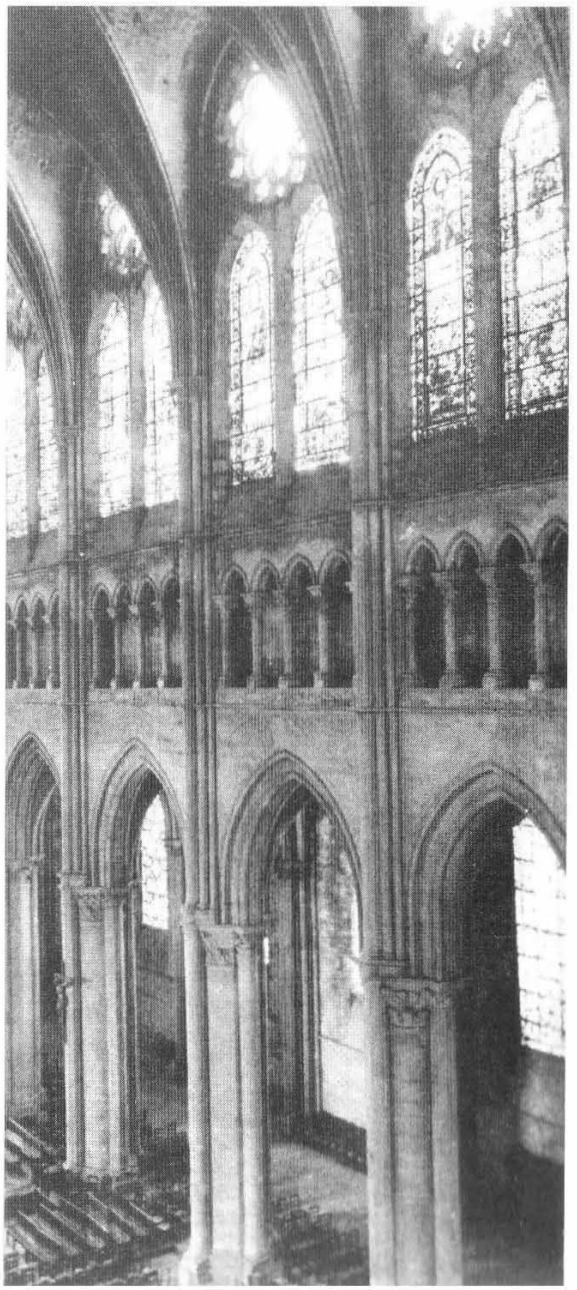
31. *Galeriile triforiului catedralei din Sens*

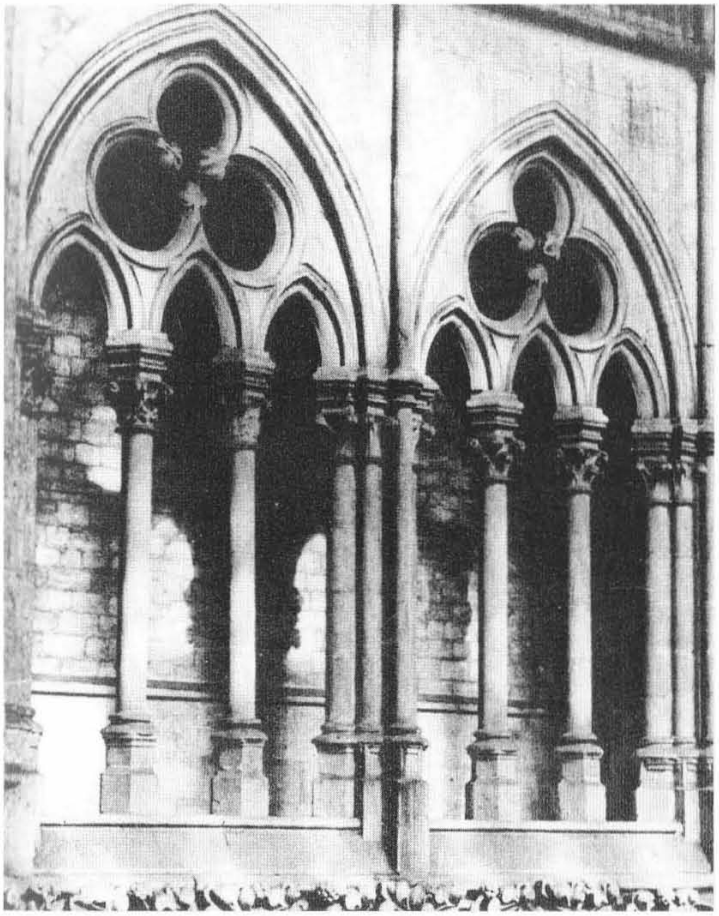
33. *Triforiul bisericii Notre-Dame-en-Vaux din Châlons-sur-Marne*



32. *Tribunele şi triforiul navei catedralei din Noyon.*

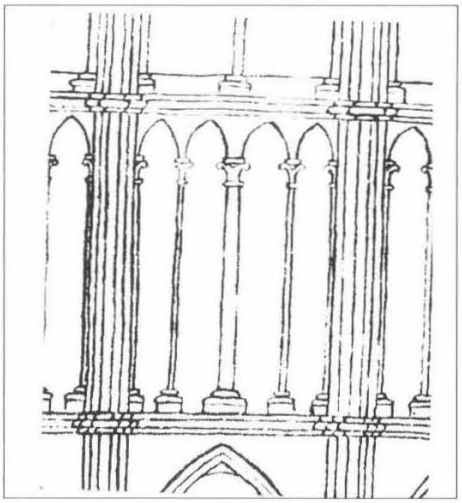
34. *Triforiul catedralei din Chartres.*

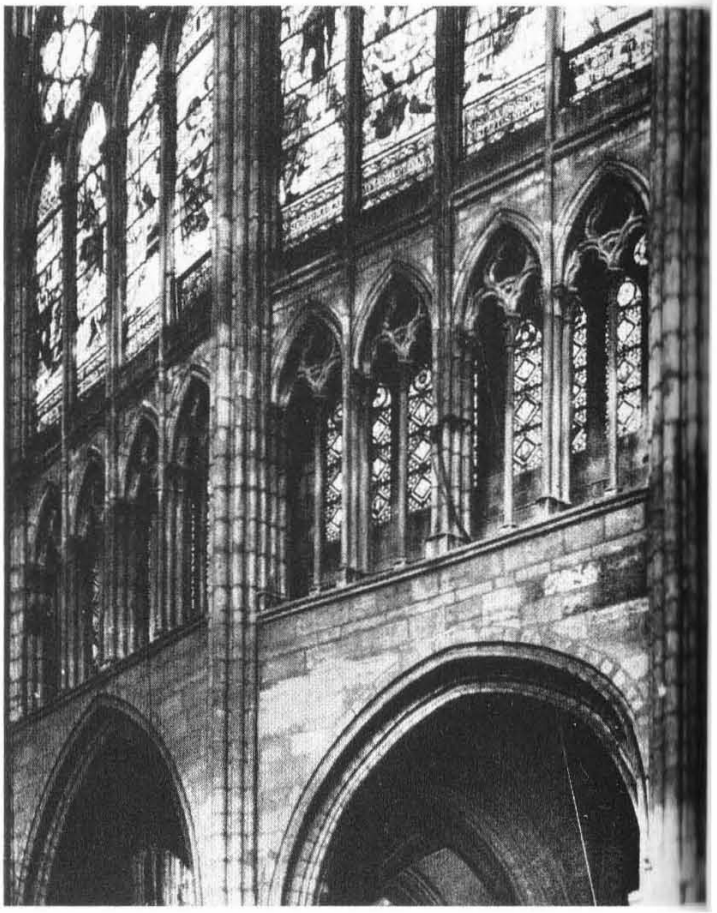




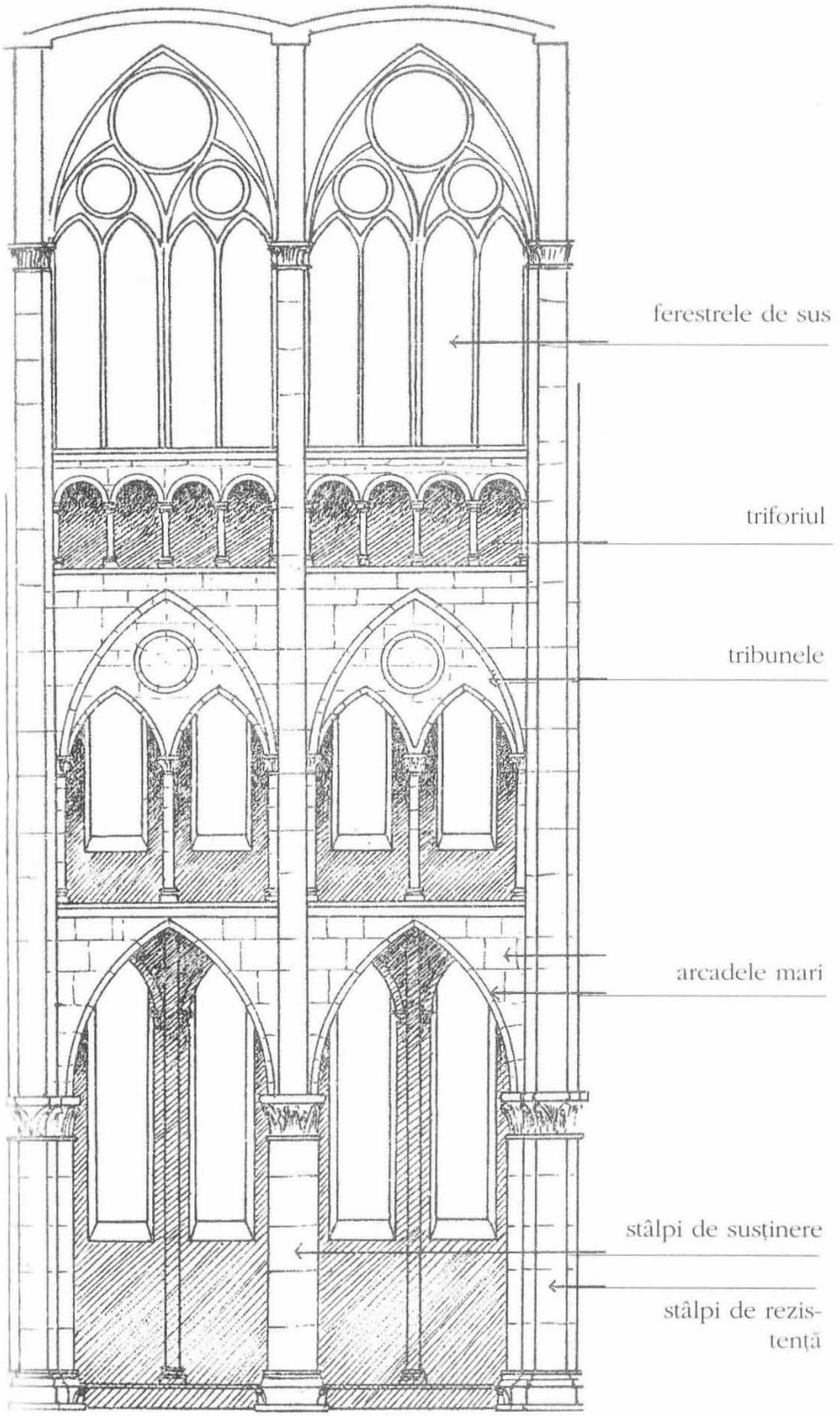
37. *Triforiul catedralei din Amiens.*

36. *Villard de Honnecourt, elevație interioară a catedralei din Reims (desen de pe la 1235).*

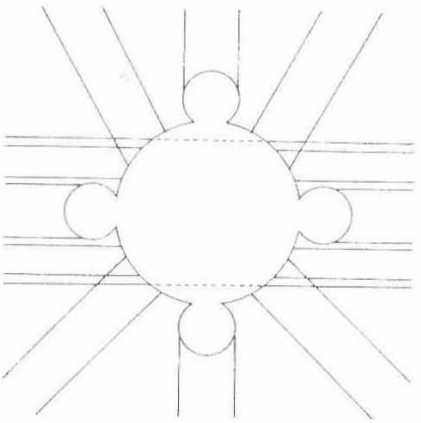




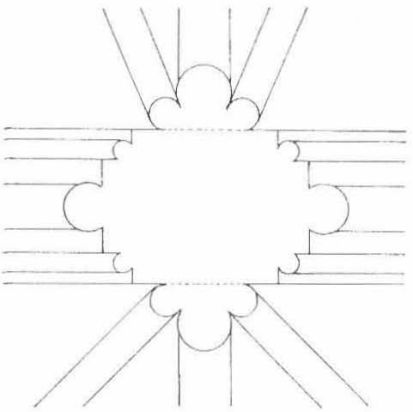
38. *Triforiul bisericii abației de la Saint-Denis.*



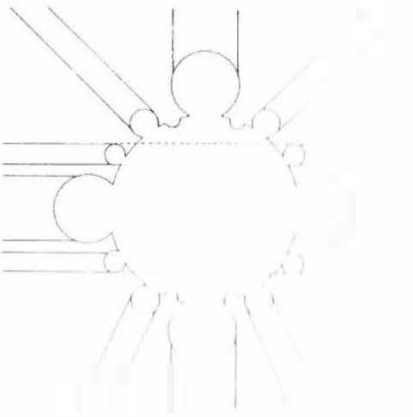
39. *Catedrala din Amiens.*

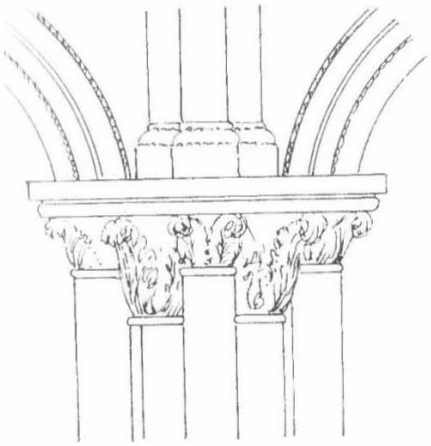


40. *Catedrala Saint-Denis*



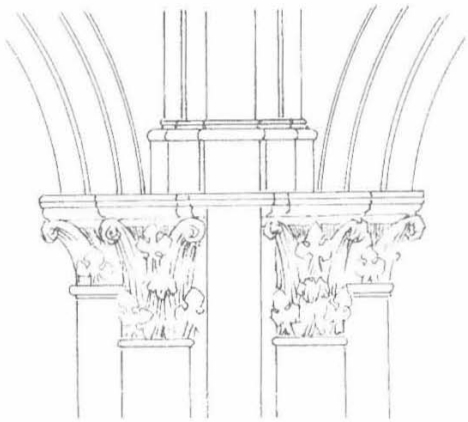
41. *Catedrala din Köln*



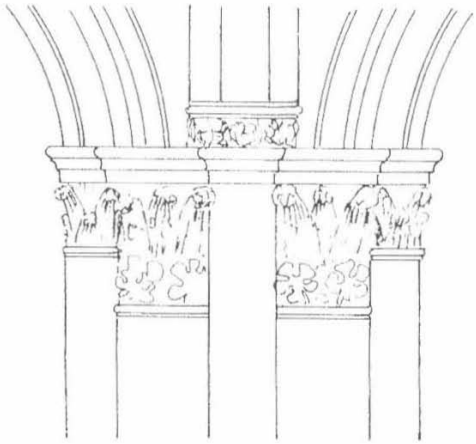


2. *Catedrala din Canterbury, capitel*

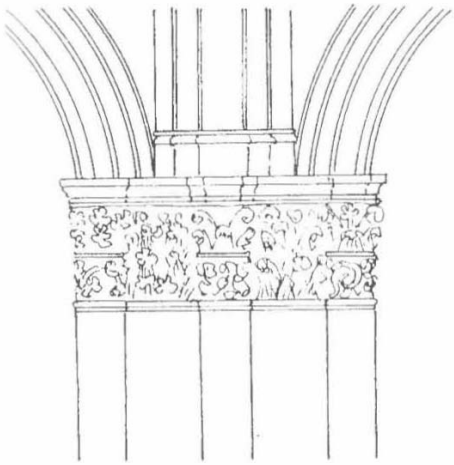
45. *Catedrala din Amiens, capitel*



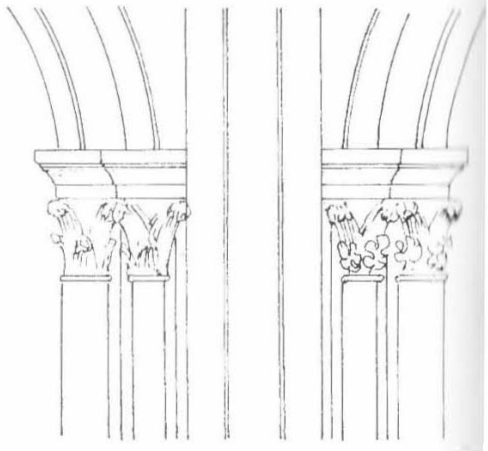
43. *Catedrala din Chartres, capitel*



46. *Catedrala din Beauvais, capitel*



44. *Catedrala din Reims, capitel*



47. *Saint-Denis, capitel*

E "Zur kunstlerischen Abkunft des Strassburger *Ecclesiameisters*", *Oberrheinische Kunst*, IV, pp. 124-129.

1931

A "Gustav Pauli", *Hamburger Fremdenblatt*, February 1, p. 2.

B "Die Modie der Zeit als stilbildende Faktoren", *Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 4, Hamburg, 1930, Bericht*, Stuttgart, pp. 53-54.

C "Zwei Dürerprobleme (der sogenannte *Traum des Doktors* und die sogenannten *Vier Apostel*)", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, VIII, pp. 1-48. Extras — *International Congress on the History of Art, 12th, Bruxelles, 1930. Actes, Bruxelles, 1937*, pp. 150-151.

D "Sokrates in Hamburg", *Der Querschnitt*, XI, pp. 593-599 (sub pseudonimul F. Synkop) (*cf.*, de asemenea, 1962 A).

E Stellungnahme zu: E. Cassirer, *Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum* (vortrag). In: *Vierter Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 1930. Bericht. Herausgegeben von H. Noack. Beilageheft zur "Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft"*, XXV, pp. 53-54.

F Stellungnahme zu: H. Fränkel, *Die Zeitauffasung in der archaischen griechischen Literatur* (vortrag). In: *Vierter Kongress für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Hamburg, 1930. Bericht. Herausgegeben von H. Noack. Beilageheft zur "Zeitschrift für Aesthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft"*, XXV, p. 117.

1932

A "Der greise Philosoph am Scheidewege (ein Beispiel für die *Ambivalenz* ikonographischer Kennzeichen)", *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, IX, pp. 285-290.

B "Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst", *Logos*, XXI, pp. 103-119 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).

C Review of Ernst Steinmann, "Michelangelobibliographie: 1510-1926", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, I, pp. 160-161.

1933

A "Classical Mythology in Medieval Art" (colab. Fritz Saxl), *Metropolitan Museum Studies*, IV, pp. 228-280 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).

B "Der gefesselte Eros (zur Genealogie von Rembrandts Danae)", *Oud Holland*, L, pp. 193-217.

1934

A "Jan van Eyck' s *Arnolfini* Portrait", *Burlington Magazine*, LXIV, pp. 117-127.
B Review of René Jullian, "Les survivances antiques dans la sculpture lombarde au XIIe siècle", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, I, pp. 173-174 (no. 713).
C Review of Joseph Koch, "Zur Aesthetik des Thomas von Aquino", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, I, pp. 189-190 (no. 773).
D Review of Valerio Mariani, "Gli affreschi di Michelangelo nella Cappella Paolina", *London Universiy, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, I, pp. 210-211 (no. 858).

1935

"The Friedsam Annunciation and the Problem of the Ghent Altarpiece", *Art Bulletin*, XVII, pp. 433-473 (*cf.*, de asemenea, 1938 C).

1936

A "*Et in Arcadia ego*: on the Conception of Transience in Poussin and Watteau", *Philosophy and History. Essays presented to Ernst Cassirer*, Oxford, pp. 223-254 (*cf.*, de asemenea, 1938 B; 1957 A).
B "On Movies", *Princeton University Department of Art and Archaeology: Bulletin*, pp. 5-15 (*cf.*, de asemenea, 1937 C; 1947 E).

1937

A "Discovery of *Honey* by Piero di Cosimo", *Worcester Art Museum Annual*, II, pp. 32-43 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).
B "The First Two Projects of Michelangelo' s Tomb of Julius II", *Art Bulletin*, XIX, pp. 561-579.
C "Style and Medium in the Moving Pictures", *Transition*, XXVI, pp. 121-133. *Ibidem* in: D. L. Durling, *A Preface to Our Day*, New York, 1940, pp. 570-582 (*cf.*, de asemenea, 1936 B; 1947 E).

1938

A "The Early History of Man in a Cycle of Paintings by Piero di Cosimo", *Warburg Journal*, I, pp. 12-30 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).

B "*Et in Arcadia ego* et et le tombeau parlant", *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, XIX, pp. 305-306 (*cf.*, de asemenea, 1936 A; 1957 A).

C "Once More and Friedsam Annunciation and the Problem of Ghent Altatpiece", *Art Bulletin*, XX, pp. 419-442 (*cf.*, de asemenea, 1935).

D Review of Marialuisa Gengaro, "La teoria dell'arte di Giovan Paolo Lomazzo", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, II, p. 237 (no. 883).

E Review of Walter Thomae, "Dürers Proportionstheorie", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, II, p. 247 (no. 916).

F Review of Herta Wendel, "Arkadien im Umkreis bukolischer Dichtung in der Antike und in der frazösischen Literatur", *London University, Warburg Institute: A Bibliography of the Survival of the Classics*, II, pp. 250-251 (no. 927).

1939

A *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, New York, XXXIII+262 pp., 93 pls. (Mary Flexner Lectures on the Humanities, 1937) (*cf.*, de asemenea, 1932 A; 1932 B; 1933A; 1937A; 1938A; 1940C).

B Note on the Importance of Iconographical Exactitude", *Art Bulletin*, XXI, p. 402.

C "Reintegration of a Book of Hours executed in the Workshop of the *Maître des Grandes Heures de Rohan*", *Medieval Studies in Memory of A. Kingsley Porter*, Cambridge, pp. 479-499.

1940

A *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory: The Pierpont Morgan Library, Codex M. A. 1139*, London, 138 pp., 90 pls. (Studies of the Warburg Institute, 13).

B "The History of Art as a Humanistic Discipline", in: T. M. Greene, *The Meaning of The Humanities*, Princeton, pp. 89-118.

– "L'Histoire de l'art et les disciplines «humanistes»", *L'Information d'Histoire de l'Art*, III, 1958, pp. 17-24, 49-55; "On Intentions", in: Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, New York, 1959, pp. 288-295 (*cf.*, de asemenea, 1957 A).

C Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on the reviews of *Studies in Iconology* by A. H. Gilbert and H. W. Janson, *Art Bulletin*, XXII, p. 273 (*cf.*, de asemenea, 1939 A).

1941

"Giotto and Maimonides in Avignon", *Journal of the Walters Art Gallery*, IV, pp. 26-44 (*cf.*, de asemenea, 1942 C).

1942

A "Conrad Celtes and Kunz von der Rosen: Two Problems in Portrait Identification", *Art Bulletin*, XXIV, pp. 39-54 (*cf.*, de asemenea, 1942 B).
B Letters to the Editor of the *Art Bulletin* on "Conrad Celtes and Kunz von der Rosen", *Art Bulletin*, XXIV, pp. 199-201, 382-383 (*cf.*, de asemenea, 1942 A).
C "Giotto and Maimonides in Avignon: a Postscript", *Journal of the Walters Art Gallery*, V, pp. 124-127 (v. 1941).

1943

Albrecht Dürer, Princeton, I, X+311 pp., 8 figs.; II, XXXVI+206 pp., 148 pls. (*cf.*, de asemenea, 1945 A, 1948 A, 1955 A).

1944

A "Note on a Controversial Passage in Suger's *De consecratione ecclesiae Sancti Dionysii*", *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, XXVI, pp. 95-114 (*cf.*, de asemenea, 1946 A, 1947 D, 1957 A).
B "Renaissance and Renascenses", *Kenyon Review*, VI, pp. 201-236.
C "Three Italian Cassoni", *Art Quarterly*, VII, pp. 141, 143, 145.

1945

A *Albrecht Dürer*, 2nd ed., Princeton, I, XI+311 pp., 8 figs.; II, XXXVI+208 pp., 148 pls. (*cf.*, de asemenea, 1943, 1948 A, 1955 A).
B "An Explanation of Stomaloco's Formula", *Art Bulletin*, XXVII, pp. 61-64.

1946

A *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and Its Art Treasures*, edited, translated and annotated by Erwin Panofsky, Princeton, XIV+250 pp., 12

pls. *Idem* – "The Book of Suger, Abbot of Saint-Denis, on What Was Done under His Administration" [extrase], in: E. B. Holt, *Literary-Sources of Art History*, Princeton, 1947, pp. 20-44 (*cf.*, de asemenea, 1944 A, 1947 D, 1957 A).

B "Humanitas Tarkingtoniana", *Princeton University. Library, An Exhibition of Booth Tarkington's Works*, Princeton, pp. 1-4.

C Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on R. Langton Douglas' *Piero di Cosimo*, *Art Bulletin*, XXVIII, pp. 286-289 (*cf.*, de asemenea, 1947 C).

1947

A "A Consecration Tablet of the Fifteenth Century", *Princeton University Library Chronicle*, VIII, pp. 63-66.

B "Dürer's Last Picture?", *Burlington Magazine*, LXXXIX, pp. 55-63.

C Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on R. Langton Douglas' *Piero di Cosimo*, *Art Bulletin*, XXIX, p. 284 (*cf.*, de asemenea, 1946 C).

D "Postlogium Sugerianum", *Art Bulletin*, XXIX, pp. 119-121 (*cf.*, de asemenea, 1944 A, 1946 A, 1957 A).

E "Style and Medium in the Motion Pictures", *Critique (New York)*, 1, 3, pp. 5-28. *Ibidem* in: T. C. Pollock, *Explorations*, Englewood Cliffs, N. J., 1956, pp. 209-217; Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, New York, 1959, pp. 526-543; Daniel Talbot, *Film: an Anthology*, New York, 1959, pp. 15-32 (*cf.*, de asemenea, 1936 B, 1937 C).

1948

A *Albrecht Dürer*, 3d ed., Princeton, I, XII+311, 8 figs.; II, XXXVI+214 pp., 148 pls. (*cf.*, de asemenea, 1943, 1945 A, 1955 A).

B Letter to the Editor of the *Art Bulletin* on the Sienese *Rape of Europa* in the Musée Jacquemart-André, *Art Bulletin*, XXX, pp. 242-244.

1949

A "The de Buz Book of Hours: a New Manuscript from the Workshop of the *Grandes Heures de Rohan*", *Harvard Library Bulletin*, III, pp. 163-182.

B "Emendation to Francesco da Fiano's Invective", *Warburg Journal*, XII, 1949, pp. 191-192.

C "Who is Jan van Eyck's *Tymotheos*?", *Warburg Journal*, XII, pp. 80-90.

D Review of Guido Schoenberger, „The Drawings of Mathis Gothart Nithart, Called Gruenewald", *Art Bulletin*, XXXI, pp. 63-65.

1950

A „Dürer's St. Eustace", *Princeton University: Record of the Art Museum*, IX, I, pp. 1-10.
B „Poussin's Apollo and Daphne in the Louvre", *Societé Poussin: Bulletin*, III, pp. 27-40.

1951

A *Gothic Architecture and Scholasticism*, Latrobe, Pa., XVIII+156 pp., 60 figs. (Wimmer Lecture, 1948). *Ibidem* – New York, 1957, XVI+156 pp., 60 figs. (Meridian Book). Ed. sp.: *Arquitectura gótica y escolástica*, trad. Enrique Revol, Buenos Aires, 1959, 132 pp., 60 figs. Ed. fr.: *Architecture gothique et pensée scolastique*, précédé de *L'abbé Suger de Saint-Denis*, trad. et postface de Pierre Bourdieu, Les Editions de Minuit, Paris, 1967.
B „Meaning in Visual Arts", *Magazine of Art*, XLIV, pp. 45-50.
C „*Nebulae in pariete*: Notes on Erasmus' Eulogy on Dürer", *Warburg Journal*, XIV, pp. 34-41.
D „Two Roger Problems: the Donor of the Hague Lamentation and the Date of the Altarpiece of the Seven Sacraments", *Art Bulletin*, XXXIII, pp. 33-40.

1952

A *Idea: contributo alla storia dell'estetica*, nuova prefazione dell'autore, presentazione e traduzione di Edmondo Cione, Firenze, XXII+204 pp., 7 pls. (Biblioteca di Cultura, 40) (*cf.*, de asemenea, 1924 B).
B „A Parisian Goldsmith's Model of the Early Fifteenth Century", *Essays in Honor of Georg Swarzenski*, Chicago, pp. 70-84.

1953

A *Early Netherlandish Painting. Its Origins and Character*, Cambridge, Mass., I, XIII+573 pp., 28 pls.; II, XXIV+334 pls.
B „Artist, Scientist, Genius: Notes on the Renaissance-Dämmerung", *New York, Metropolitan Museum of Art: The Renaissance, a Symposium, 1952*, New York, pp. 77-93. Extras: *International Congress on the History of Art, 17th, Amsterdam, 1952, Actes*, La Haye, 1955, pp. 29-30.
C „Guelders and Utrecht: a Footnote on a Recent Acqusition of the National-museum at Stockholm", *Konsthistorisk Tidskrift*, XXII, pp. 90-102.

D „The History of Art", in: W. R. Crawford, *Cultural Migration*, Philadelphia, pp. 82-111.
– „Three Decades of the Art History in the United States: Impressions of a Transplanted European", *College Art Journal*, XIV, 1954, pp. 7-27 (*cf.*, de asemenea, 1957 A).

E „In Defense of the Ivory Tower", *Association of Princeton Graduate Alumni, Report of the Third Conference*, Princeton, pp. 77-84.
– „In Defense of the Ivory Tower", *Centennial Review of Arts and Science*, I, 1957, pp. 111-122.
– „In Defense of the Ivory Tower", *Harvard Alumni Bulletin*, LIX, 17, 1957.
– „In Defense of the Ivory Tower", *American Institute of Architects, Journal*, XXXII, 1959, pp. 19-22.
– [Abstract], *Princeton Alumni Weekly*, LIII, 14, 1953, p. 15.

1954

A *Galileo as a Critic of the Arts*, The Hague, 41 pp., 15 pls. (*cf.*, de asemenea, 1956B, 1956D).

B „A Letter to Saint Jerome: a Note on the Relationship between Patrus Christus and Jan van Eyck", *Studies in Art Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, pp. 102-108.

1955

A *The Life and Art of Albrecht Dürer*, 4th ed., Princeton, XXXII, 317 pp., 8 figs., 148 pls.
– „Symbolism and Dürer's «Melencolia I»", in: Morris Weitz, *Problems in Aesthetics*, New York, pp. 360-379 (*cf.*, de asemenea, 1943, 1945A, 1948A).

B „Charles Rufus Morey (1877-1955)", *American Philosophical Society Year Book*, pp. 482-491.

C „Facies illa Rogeri maximi pictoris", *Late Classical and Mediaeval Studies in Honor of Albert Mathias Friend*, Princeton, pp. 392-400.

1956

A *Pandora's Box: the Changing Aspects of a Mythical Symbol* (with Dora Panofsky), New York, XIV, 158 pp., 60 figs. (Bollingen Series, 52).

B „Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought", *Isis*, XLVII, pp. 3-15 (*cf.*, de asemenea, 1954A, 1956D).

C „Jean Hey's «Ecce Homo»: Speculations about Its Author, Its Donor and its Iconography", Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bulletin, V, pp. 95-132.

D „More on Galileo and the Arts", *Isis*, XLVII, pp. 182-185 (*cf.*, de asemenea, 1954A, 1956B).

1957

A *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, Garden City, N. Y., 362 pp., 13 figs., 64 pls. (*cf.*, de asemenea, 1921 C, 1922A, 1926B, 1930A, 1930C, 1936A, 1938B, 1940B, 1944A, 1946A, 1947D, 1953D).

B „Frank Aydelotte", *Swarthmore College Bulletin*, LIV, 5, pp. 4, 33.

C „Glückwunsch an einen grossen Kunssthistoriker", *Max J. Friedländer, ter Ere van zijn Negentigste Verjaardag*, La Haye, pp. 11-18.

1958

A „The Iconography of the Galerie François Ier at Fontainebleau" (with Dora Panofsky), *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, LII, pp. 113-190.

B „Wilhelm Vöge, 16. Februar 1868-30. Dezember 1952", *Bildhauer des Mittelalters*, Berlin, pp. IX-XXXII.

1959

A „Introducing Benignus Campus, with an Excursus on Three Allegorical Drawings Probably Copied after Antoine Caron", *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, LIII, pp. 257-270.

B Review of Guy de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450-1600, I, Art Bulletin*, XLI, pp. 107-108.

1960

A *A Mythological Painting by Poussin in the Nationalmuseum, Stockholm*, Stockholm, 63 pp., 32 figs. (Nationalmusei Skriftserie, 5).

B *Renaissance and Renascences in Western Art*, Stockholm, XIX, 242 pp., 157 figs. (Figura, 10, and The Gottesman Lectures, Uppsala University, 7).

C *«Idea»: ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (2e édition revue), Berlin, IV, 145 pp., 7 figs. (*cf.*, de asemenea, 1924 B, 1952A).

D „La Chambre de San Paolo, à Parme, peinte à fresque par le Corrège (traducere de Guy de Tervarent), Académie royale de Belgique, *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*, XLII, pp. 163-180.

1961

A „Canopus Deus; The Iconography of a Non-Existent God", *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, LVII, pp. 193-216.
B. „A Mythological Painting by Poussin" (Letter to the Editor), *Burlington Magazine*, CLIII, pp. 318-321.
C *The Iconography of Correggio's Camera di San Paolo*, London, X, 109 pp., 33 pls. (Studies of the Warburg Institute, 26).
D „Homage to Fracastoro in a Germano-Flemish Composition of about 1590?", *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, XI, pp. 1-33.
E La prospettiva come „forma simbolica" e altri scritti, Milan, pp. 32-2205, 24 figs.

1962

A Sokrates in Hamburg (anonymement in Der Querschnitt, XI, 1931, pp. 593-599), Gesellschaft der Bücherfreunde zu Hamburg.
B „La Construction de l'Argo en tant qu'allégorie platonicienne; l'iconographie d'un dessin Mantegnesque vers 1500", *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts*, nº 20, pp. 29-33.
C *Il Significato nelle arti visive*, Turin, 338 pp., 100 figs.
D Preface to A. Weixlgärtner, *Grünewald*, Vienna, pp. 2-6.
E „Artist, Scientist, Genius: Notes on the »Renaissance Dämmerung«", *The Renaissance, Six Essays*, pp. 121-181, New York.
F „»Virgo et Victrix«; A Note on Dürer's Nemsis", *Prints*, I, pp. 13-38.

1963

A „Goldschmidts Humor", *Adolph Goldschmidt zum Gedächtnis*, Hamburg, pp. 25-32.
B „An Unpublished Portrait Drawing by Albrecht Dürer", *Master Drawings*, I, pp. 35-40.
C „Homage to Jean Porcher", *Gazette des Beaux-Arts*, Series 6, vol. LXII, p. 11 *sq.*
D „The Ideological Antecedents of the Rolls-Royce Radiator", *Proceedings of the American Philosophical Society*, CVII, pp. 273-288.

1964

A [Comment on MS. M. 919] in J. Plummer, *The Book of Hours of Catherine of Cleves*, New York, p. 10 *sq.*

B *Tomb Sculpture; Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York, pp. 96-110, 471 figs.; traducere germană (*Grabplastik...*), Cologne, 1964.

C *Saturn and Melancholy; Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art* (with R. Klibansky and F. Saxl), London and New York, pp. XVIII-429, 146 figs. and Frontispiece.

D „*Mors vitae testimonium*; The Positive Aspect of Death in Renaissance and Baroque Iconography", *Studien zur Toskanischen Kunst* (Festschrift für Ludwig Heinrich Heydenreich), Munich, pp. 221-236.

E „Classical Reminiscences in Titian's Portraits; Another Note on His Allocution of the Marchese del Vasto", *Festschrift Herbert von Einem*, Berlin, pp. 188-202.

1965

A „The Mouse that Michelangelo Failed to carve", *Essays in Memory of Karl Lehmann*, New York, pp. 242-251, 13 figs.

B „Sol Aequinoctialis Fuit Creatus; Notes on a Composition by Lelio Orsi Its Possible Connection with the Gregorian Calendar Reform", *Mélanges Alexandre Koyré*, Paris, pp. 360-380.

1966

„Good Government" or Fortune, The Iconography of a Newly-Discovered composition by Rubens, *Gazette des Beaux-Arts*, Paris.

Cuprins

ABATELE SUGER DE LA SAINT-DENIS 5

Note 49

ARHITECTURĂ GOTICĂ ŞI GÂNDIRE SCOLASTICĂ 51

Note 92

O «interfață» la gotic
de Sorin DUMITRESCU 101

Cronologie 125

Bibliografia operelor lui Erwin Panofsky 141